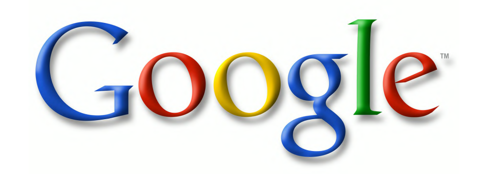
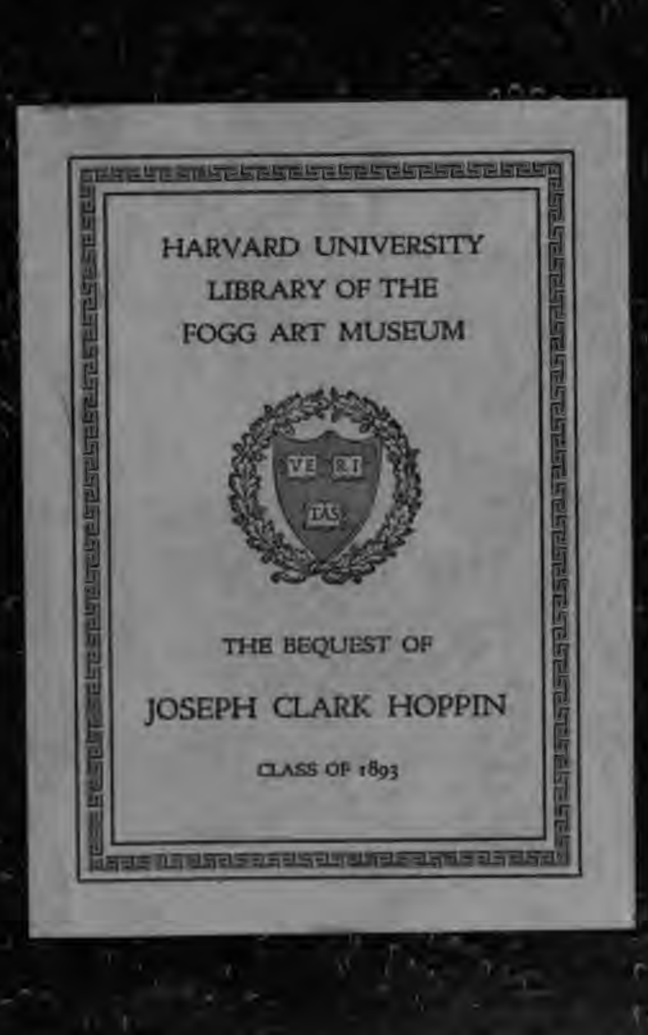
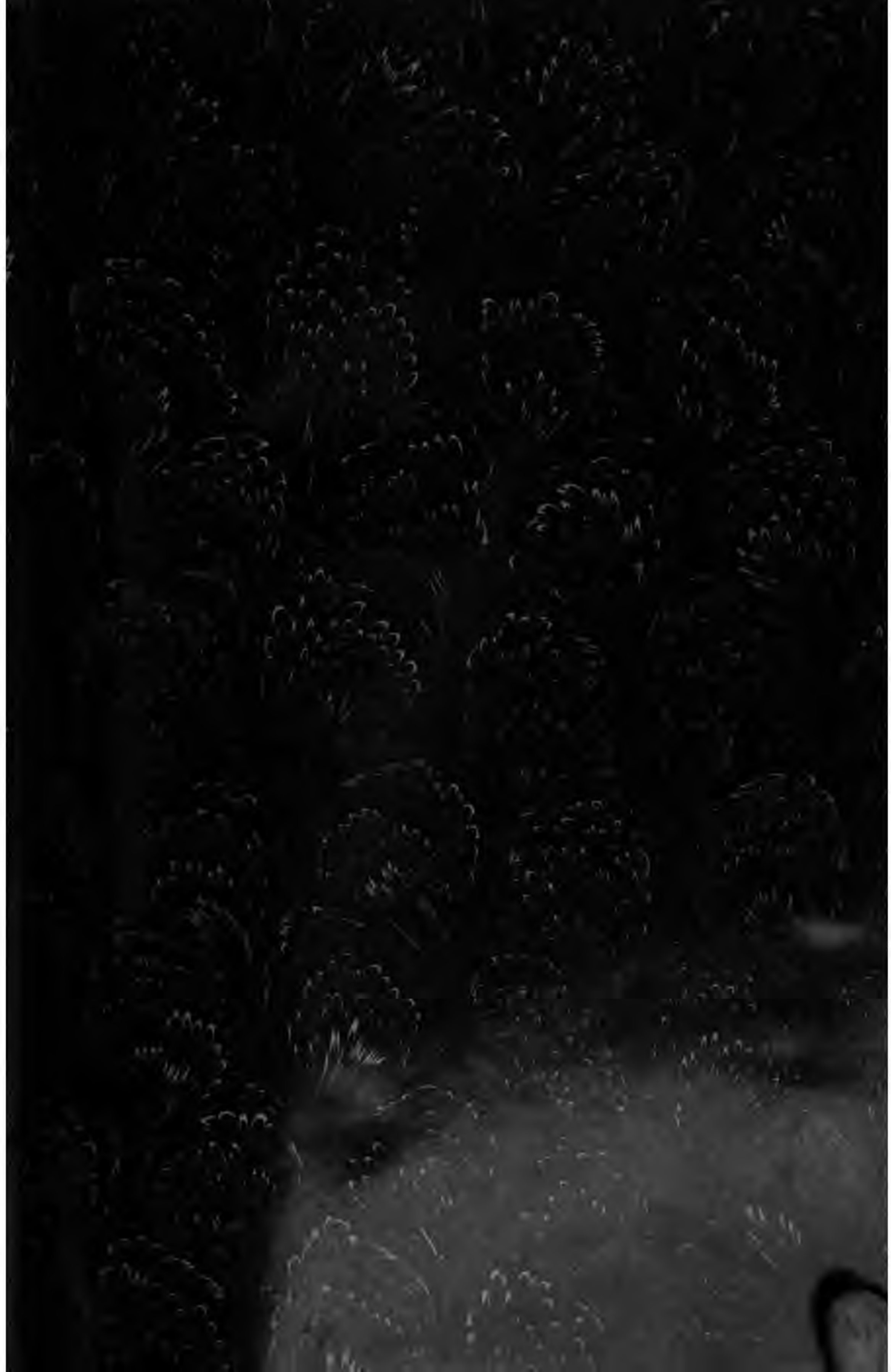
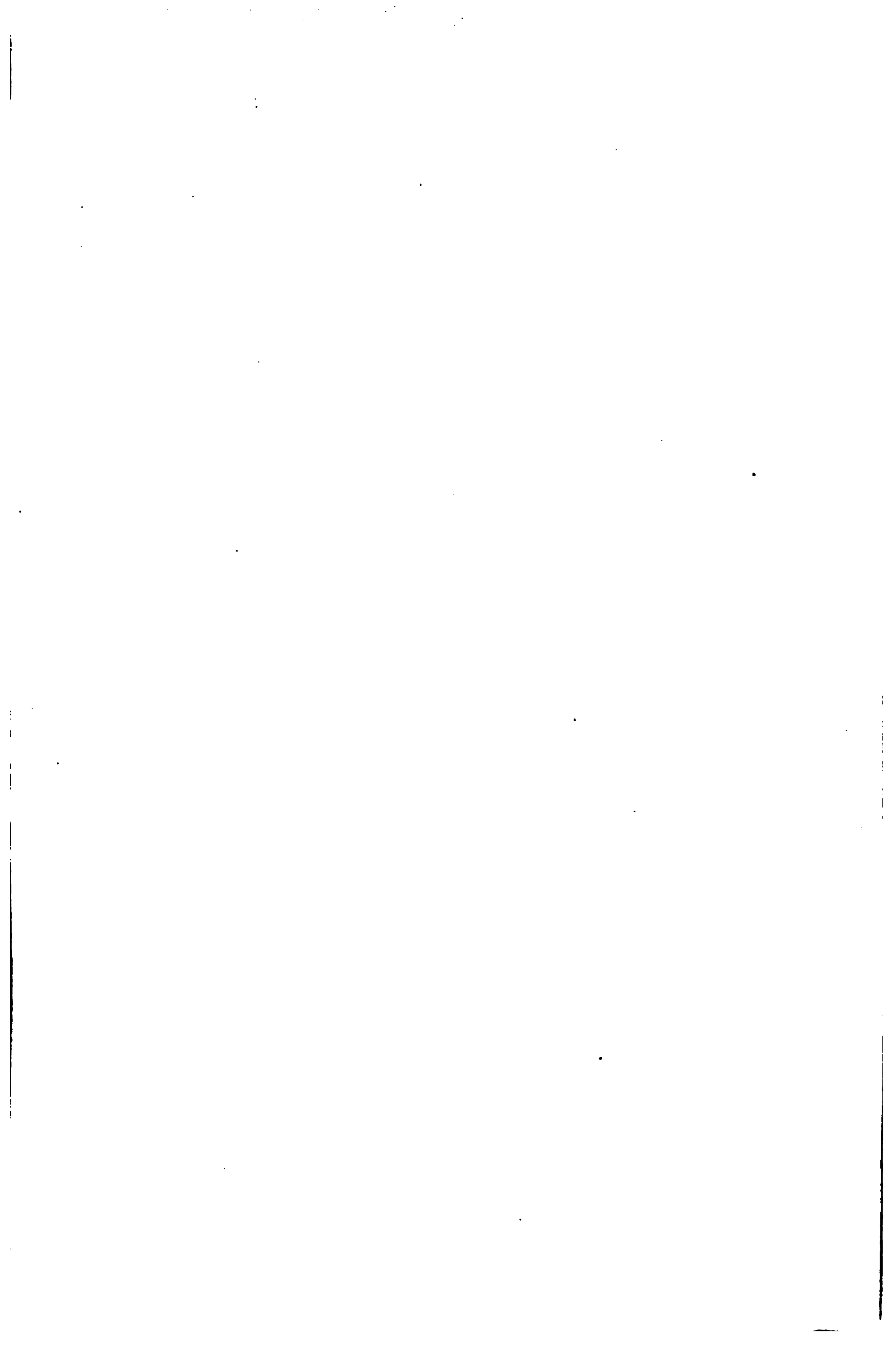




HARVARD UNIVERSITY
LIBRARY OF THE
FOGG ART MUSEUM
VE RI TAS
THE BEQUEST OF
JOSEPH CLARK HOPPIN
CLASS OF 1893





HANDBUCH
DER
KLASSISCHEN
ALTERTUMS-WISSENSCHAFT

in systematischer Darstellung

mit besonderer Rücksicht auf Geschichte und Methodik der einzelnen Disziplinen.

In Verbindung mit Gymn.-Rektor Dr. **Autenrieth** † (Nürnberg), Prof. Dr. **Ad. Bauer** (Graz), Prof. Dr. **Blass** (Halle), Prof. Dr. **Brugmann** (Leipzig), Prof. Dr. **Busolt** (Kiel), Prof. Dr. v. **Christ** (München), Prof. Dr. **Leop. Cohn** (Breslau), Prof. **H. Gleditsch** (Berlin), Prof. Dr. **O. Gruppe** (Berlin), Prof. Dr. **Günther** (München), Gymn.-Rektor **C. Hammer** (Würzburg), Prof. Dr. **Heerdegen** (Erlangen), Prof. Dr. **Hommel** (München), Prof. Dr. **Hübner** † (Berlin), Prof. Dr. **Judeich** (Czernowitz), Prof. Dr. **Jul. Jung** (Prag), Prof. Dr. **Krumbacher** (München), Prof. Dr. **Larfeld** (Remscheid), Dr. **Lolling** † (Athen), Prof. Dr. **Niese** (Marburg), Prof. Dr. **Nissen** (Bonn), Prof. Dr. **Oberhummer** (München), Priv.-Doz. Dr. **Öhmichen** (München), Prof. Dr. **Pöhlmann** (München), Gymn.-Dir. Dr. **O. Richter** (Berlin), Prof. Dr. **M. von Schanz** (Würzburg), Prof. Dr. **Schiller** (Leipzig), Gymn.-Dir. **Schmalz** (Rastatt), Prof. Dr. **Sittl** † (Würzburg), Prof. Dr. **P. Stengel** (Berlin), Prof. Dr. **Stolz** (Innsbruck), Priv.-Doz. Dr. **Traube** (München), Prof. Dr. **Unger** (Würzburg), Prof. Dr. v. **Urlichs** † (Würzburg), Prof. Dr. **Moritz Voigt** (Leipzig), Gymn.-Dir. Dr. **Volkmann** † (Jauer), Prof. Dr. **Windelband** (Strassburg), Prof. Dr. **Wissowa** (Halle)

herausgegeben von

Dr. Iwan von Müller,
ord. Prof. der klassischen Philologie in München.

Zweiter Band, 3. Abteilung.

Rhetorik und Metrik

nebst einem Anhang über die Musik der Griechen.

Dritte Auflage.

MÜNCHEN 1901
C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
OSKAR BECK.

RHETORIK UND METRIK

der Griechen und Römer.

RHETORIK

von

Dr. Richard Volkmann.

Dritte Auflage

besorgt von

Caspar Hammer,
Gymnasialdirektor in Würzburg.

METRIK

nebst einem Anhang

über die Musik der Griechen

mit zwei Notentafeln

von

H. Gleditsch,
Professor am K. Wilhelms-Gymnasium in Berlin.

Dritte umgearbeitete Auflage.



München 1901
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Inhaltsverzeichnis.

Rhetorik der Griechen und Römer von Dr. Richard Volkmann.
3. Auflage besorgt von Caspar Hammer, Gymnasialrektor
in Würzburg.

Metrik der Griechen und Römer mit einem Anhang über die **Musik der Griechen** von Professor H. Gleditsch. 3. Auflage.

a) Einleitung in die Metrik.

Seite

Anhang.

e) Die Musik der Griechen.

Rhetorik

der Griechen und Römer

von

Dr. Richard Volkmann,
Gymnasial-Direktor in Jauer.

3. Auflage

besorgt von

Caspar Hammer,
Gymnasialrektor in Würzburg.

Inhalt:

I. Geschichte und Einteilung der Rhetorik.

1. Zur Geschichte und Quellenkunde. Unter Rhetorik verstehen die Alten die Anleitung zur Abfassung geschriebener und gesprochener Reden, somit die Theorie der Beredsamkeit, meist im Sinne der Kunst zu überreden. Denn fast alle Definitionen der Rhetorik, welche im Laufe der Zeit aufgestellt worden sind, geben sämtlich mehr oder weniger eine Umschreibung der alten, auf den Syrakusaner Korax (um 470 v. Chr.?), von anderen auf Plato Gorg. 452 E zurückgeführten *ῥητορική ἐστι πειθοῦς δημιουργός*[1]) und gehen eigentlich nur darin auseinander, dass man streitet, ob sie selbst als Fertigkeit (*ἐμπειρία, τριβή*), Kunst (*τέχνη, ars*) oder Wissenschaft (*ἐπιστήμη, scientia*) zu betrachten sei. Thatsächlich wurde sie von ihren ‚Vertretern' immer als das angesehen, was wir unter einer Kunstlehre (*τέχνη*) verstehen. Im Kulturleben der alten Welt hat die Rhetorik eine ausserordentlich wichtige Stelle eingenommen. Wird doch schon bei Homer an einzelnen Helden die Gabe der Beredsamkeit und deren Einfluss gerühmt,[2]) und von Themistokles heisst es, er habe Redeübungen angestellt;[3]) Perikles beherrschte durch seine erschütternde Beredsamkeit die aufgeregte Volksversammlung.[4]) Aber eine theoretische Anleitung, wenn man von dem mehr einzelne grammatische Fragen berührenden Unterrichte eines Anaxagoras oder Protagoras oder Schriften des Demokrit aus Abdera absieht, fehlte gänzlich; und doch wollte und musste einer des Wortes mächtig sein, um seinen politischen Ehrgeiz befriedigen oder feindlicher Angriffe sich erwehren zu können. Kaum war daher die Rhetorik in den Anfängen des peloponnesischen Krieges aus ihrem Heimatlande Sicilien nach Athen verpflanzt, so kam ihr die allgemeine Gunst der Gebildeten entgegen. Schon in der Blütezeit der attischen Macht nahm sie in der gesamten Litteratur eine herrschende Stellung ein; ja selbst die Dichter konnten sich diesem Zuge der Zeit und des Naturells nicht entziehen. Bei Sophokles streiten in der Antigone Haemon und Kreon in längerer Rede wie vor Gericht miteinander, und Euripides hat nicht zum wenigsten gerade den Redekämpfen in seinen Tragödien seine Erfolge zu verdanken gehabt.[5]) Mit

---

[1]) Sext. Empir. adv. rhet. 61; Spengel, *Συναγωγὴ τεχνῶν* sive artium scriptores 1828 p. 34 ff., Rh. Mus. XVIII 481 ff.; H. Usener, Rhein. Mus. 1873 S. 434; G. Ammon, Gymn.-Bl. XXVII S. 236.

[2]) Nestor *Α* 248; Odysseus *Γ* 212 u. a.

[3]) Thucyd. I 138, Plut. Them. 2.

[4]) Plat. Phaedr. p. 269 E, Plut. Per. 8, Thucyd. I 139, II 60.

[5]) M. Lechner, De rhetorico usu Sophocleo, Berol. 1877, De Euripide rhetorum discipulo, Onold. 1874; Th. Miller, Euripides rhetoricus, Gotting. 1887.

dem Ende der Machtstellung Athens schwiegen die kunstmässigen Redekämpfe nicht, gelangten vielmehr mit Demosthenes und Äschines zur höchsten Entwickelung. Auch in der Diadochenzeit rangen bei dem häufigen Wechsel der makedonischen Könige die politischen Parteien in geschulter Rede vor dem Volke miteinander um den beherrschenden Einfluss. Seit dem Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Chr. aber wurde die Rhetorik als unerlässliches Unterrichtsmittel für alle, die auf eine höhere Bildung Anspruch machten, betrachtet, und als solches galt sie noch in den letzten Zeiten des untergehenden Hellenismus.

Die Beredsamkeit und damit die Rhetorik kann naturgemäss nur in solchen Staaten gedeihen, in denen dem beredten Mann ein Einfluss auf die Leitung der grossen Menge, welche den Inbegriff des Staates ausmacht, ermöglicht ist. Diese politische Richtung brach sich zuerst in den griechischen Kolonien Bahn, wo das Gewicht der einzelnen unternehmenden Persönlichkeit in den häufigen Bewegungen und starken Berührungen mit meist feindlichen Nachbarvölkern zur Geltung kommen musste. Daher galt dem Aristoteles als Erfinder der Rhetorik der Philosoph Empedokles, der sich in den politischen Wirren seiner Vaterstadt Agrigent (um 480 v. Chr.) durch ungewöhnliche Beredsamkeit hervorgethan hatte.[1]) Als die ersten Techniker oder Verfasser von Lehrbüchern (*τέχναι*) werden bald nach Empedokles die Syrakusaner Korax und Tisias genannt.[2]) Theoretisch und praktisch hat der Philosoph Demokrit aus Abdera (um 460 v. Chr. geboren), nach dem übereinstimmenden Urteile der Alten einer der grössten ‚Stilisten‘, die Kunstprosa begründet. Der Sophist Gorgias aus Leontini wird als Schüler des Empedokles bezeichnet, da er die Lehrmeinungen desselben verwendete (Plat. Menon p. 76 c), aber in seiner Hauptschrift *περὶ φύσεως ἢ περὶ τοῦ μὴ ὄντος* nach den Grundsätzen des Eleaten Zenon die Unmöglichkeit der Erkenntnis zu beweisen suchte: er war es, der die Rhetorik nach Athen brachte (427 v. Chr.), wo er die Angelegenheiten seiner Vaterstadt als Gesandter mit Erfolg vertrat; als die Art seiner Vorträge in Athen Beifall fand, blieb er dort und erteilte zahlreichen Schülern Unterricht in der Anfertigung von Prunkreden (*λόγοι ἐπιδεικτικοί*), veröffentlichte aber kein systematisches Lehrbuch, sondern nur ausgearbeitete Reden, die nach seiner Meinung ganz oder teilweise am häufigsten verwendet werden konnten. In seinen *Παίγνια* veranschaulichte er an willkürlich gewählten Beispielen die Kunst des Redners zu unterhalten.[3]) Seine Schüler Polus und Likymnius werden als Verfasser von rhetorischen Lehrbüchern genannt,[4]) und bald hören wir, dass auch Athener, wie Antisthenes, Antiphon, Lysias, Isokrates und seine Schüler rhetorische Lehrbücher verfassten.[5]) Von ihnen hat sich bis auf gering-

[1]) Diog. La. VIII 57; Sext. Empir. adv. log. VII 6; H. Diels, Gorgias und Empedokles (Sitz.Ber. der Berl. Ak. d. W. 1884), weist in den Bruchstücken des Empedokleischen Lehrgedichts den Gebrauch rhetorischer Figuren nach.

[2]) Aristot. *σοφ. ἐλ.* c. 32 S. 183 f. Cic. Brut. 12. 46; Spengel *Σ. T.* p. 23.

[3]) Max. Planud. Rhet. Gr. V 548. Dagegen A. Gercke, Die alte *Τέχνη ῥητορική* und ihre Gegner, Hermes XXXII; G. Ammon, Xenien 1891 ‚Demokrit als Stilist‘.

[4]) Suid. s. v. *Πῶλος*, Arist. Rhet. III 2, 13.

[5]) F. Blass, Die attische Beredsamkeit, 3 Bde., 2. Aufl., Teubner 1887 f. Nachdem die echte Rhetorik des Isokrates untergegangen war, schrieb ein unbekannter Rhetor nach 150 v. Chr. ein neues Lehrbuch der Rhetorik unter dem Namen des Isokrates, das u. a. von Quintilian J. O. III 5. 18 er-

fügige Bruchstücke nichts erhalten; doch können wir uns einen Begriff von ihrem lediglich auf praktische Gewandtheit abzielenden Inhalt aus der sog. Rhetorik an Alexander machen, welche unter der Zahl der Aristotelischen Schriften schon seit alter Zeit einen Platz gefunden hat. Man pflegt dieselbe nach einer auf grund von Quintilian III 4. 9 zuerst von Petrus Victorius (1499—1585) ausgesprochenen, neuerdings von L. Spengel nachdrücklich vertretenen, freilich auch nicht ohne Widerspruch gebliebenen Vermutung gegenwärtig fast allgemein dem Anaximenes aus Lampsakus, aus der Zeit Philipps und Alexanders, um das Jahr 330, jedenfalls nach 341 v. Chr., da das jüngste erwähnte Ereignis die Besiegung der Karthager durch den Korinthier Timoleon (c. 8) ist, beizulegen. Das Lehrbuch steht vermittelnd zwischen den früheren Technikern, die teils hauptsächlich den rednerischen Ausdruck berücksichtigten (Gorgias), teils lediglich die Einteilung und Anordnung der Rede (Korax u. a.) behandelten, und Aristoteles, bildet gleichsam den Abschluss der voraristotelischen Rhetorik und lässt uns wie kein anderes Lehrbuch die Kunst des Redners und seine Aufgabe würdigen. Aber durch die Einfügung unter die Schriften des Aristoteles, sowie durch häufige Benützung erlitt das Lehrbuch viele fremde Zusätze, Erweiterungen und Umstellungen. Die „politische" (d. h. gemeinnützige) Rede [1]) zerfällt darnach in das *γένος δημηγορικὸν* und *δικανικόν*; diese beiden Gattungen haben sieben Unterarten: *προτρεπτικὸν ἀποτρεπτικόν, ἐγκωμιαστικὸν ψεκτικόν, κατηγορικὸν ἀπολογητικόν, ἐξεταστικόν*, d. h. sie betrachten als ihre Aufgabe die Prüfung der Widersprüche von Reden und Handlungen in öffentlichen oder gerichtlichen Angelegenheiten miteinander oder mit der allgemeinen Sitte. Diesen sieben Arten kommen gemeinsam zu die Begriffe des *δίκαιον, νόμιμον, συμφέρον, καλόν, ἡδύ, ῥᾴδιον, δυνατόν, ἀναγκαῖον*. An die Darlegung von der Verwendung dieser Fundstätten des Beweises schliesst sich die Lehre von der Komposition ganzer Reden: *προοίμιον (κατάστασις), διήγησις, τάξις, βεβαίωσις, παλιλλογία, ἐπίλογος*, und von der Anordnung der Teile bei einer jeden der sieben Arten. Diese ganze Theorie wird vom Rhetor durch selbstgefertigte Beispiele erläutert.[2])

Plato hat bekanntlich die Rhetorik seiner sophistischen Zeitgenossen sowohl nach ihrer theoretischen als nach ihrer praktischen Seite im Phädrus und Gorgias einer herben Kritik unterzogen, zu einer Zeit, als er noch hoffte, den Isokrates vielleicht ganz für die Philosophie gewinnen zu können. Er verlangt vor allen Dingen eine philosophische, auf psycho-

---

wähnt wird; vgl. F. Susemihl, Geschichte der griech. Litteratur in der Alexandrinerzeit, Leipzig 1892 II 480. Von Antisthenes aus Athen bezeugt Diogenes Laert. (VI 1. 15), er habe *περὶ λέξεως ἢ περὶ χαρακτήρων* geschrieben.

[1]) C. Brandstaetter, De notionum *πολιτικός* et *σοφιστής* usu rhetorico, Leipziger Studien zur klassischen Philologie XV 1 S. 139—274.

[2]) Anaximenis ars rhetorica quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum rec. et ill. L. Spengel, Turici 1844 (auch Leipzig, Verlagsbureau 1847), Text allein Rhetores Graeci I[2] 2 ed. Spengel 1894 Teubner. Anaximenes als Autor erweist L. Spengel, Die *Ῥητορικὴ πρὸς Ἀλέξανδρον* ein Werk des Anaximenes, Ztschr. f. d. Altert. 1840, 1847, die Rhetorica ad Alexandrum kein Machwerk der spätesten Zeit, Philologus XVIII 1862; A. Ipfelkofer, Die Rhetorik des Anaximenes unter den Werken des Aristoteles, Würzburg 1889. Dagegen betrachtet F. Susemihl a. a. O. S. 451 ff. die Rhetorik an Alexander als ein Uebergangsglied von der Isokrateischen zur Hermagoreischen Kunstübung und setzt sie nicht früher als in den Anfang des dritten Jahrhunderts. Die übrige Litteratur ist ebendort angegeben.

logischer Erkenntnis beruhende Vertiefung der Rhetorik, wenn sie darauf Anspruch machen wolle, in Wahrheit eine Kunst und nicht bloss eine empirische Fertigkeit (Routine *ἐμπειρία, τριβή*) zu sein. Ihre Aufgabe besteht nach ihm allerdings darin, durch kunstvolle Redeform bei den Zuhörern Überzeugung zu wecken; aber der Inhalt muss mit der Wahrheit übereinstimmen; die Rede muss belehren, indem sie überredet, und das Wissen des Redners muss sich wahrhaft sittliche Zwecke setzen. In diesem philosophischen Geiste ist die Rhetorik des Aristoteles in drei Büchern geschrieben. Die beiden ersten behandeln unter Anlehnung an die Dialektik das Wesen des rednerischen Beweises (*ἐνθύμημα*) und die Hauptsätze desselben (*τόποι*). Die Rhetorik ist demnach lediglich die Fertigkeit, an jedem Ding das, was Glauben erwecken kann, wahrzunehmen;[1]) ihr eigentlicher Inhalt sind die Überzeugungsmittel, ihre Aufgabe ist nicht zu überreden, sondern zu erkennen, was an jeder Sache zur Glaubwürdigkeit tauglich und vorhanden sei. Sehr genau geht Aristoteles auf die Affekte, sowie die Mittel ein, sie zu erregen und zu beschwichtigen, auch gibt er eine psychologische Charakteristik der verschiedenen Altersstufen und Lebensstellungen. In dem dritten Buche, einer ursprünglich selbständigen Schrift *Περὶ λέξεως καὶ τάξεως*,[2]) wird die Lehre vom sprachlichen Ausdruck und den Teilen der Rede in mehr empirischer Weise behandelt unter Berücksichtigung des Schulmässigen. Dieser Rhetorik zur Seite ging eine jetzt leider verloren gegangene *Τεχνῶν συναγωγή*, eine Zusammenstellung alles dessen, was in den bisherigen Lehrbüchern Wissenswertes enthalten war. Gerade dieses Werk hat wohl mit den frühzeitigen Untergang der in ihm berücksichtigten Originalschriften veranlasst.[3])

Von den älteren Peripatetikern baute Theophrast aus Eresus auf Lesbus, der Schüler und Nachfolger des Aristoteles, auf dem von seinem Meister gelegten Grund einer philosophischen Behandlung der Rhetorik fort, erweiterte namentlich dessen Lehre vom Vortrag (*περὶ ὑποκρίσεως*), sowie die vom rednerischen Ausdruck in einer uns verloren gegangenen Schrift *Περὶ λέξεως*, worin er insbesondere die vielleicht schon von Antisthenes aus Athen, dem Schüler des Gorgias und dann des Sokrates, aufgestellte Lehre[4]) von den drei Stilarten (*χαρακτῆρες τοῦ λόγου*), der erhabenen, mittleren und niederen (*γένος ἁδρόν, μέσον, ἰσχνόν*), eingehend begründete und ausführte.[5]) Auf Aristoteles und Theophrast geht auch

---

[1]) Rhet. I 2: *ῥητορική ἐστι δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν*, s. top. c. 3. Quint. II 5. 13.

[2]) Bei Diog. Lat. V 24 ff. wird *περὶ λέξεως β´* und *τέχνης ῥητορικῆς β´* aufgeführt. Dagegen sind bei Dionys. Hal. ad Amm. p. 719 R sqq. unter *ῥητορικαὶ τέχναι* des Aristoteles die drei Bücher zu verstehen (ebenso bei Cic.), also schon ca. 50 vor Chr., möglicherweise aber gleich nach Theophrast. Auch zählt bereits Ptolemäus (nach Christ um 75 n. Chr.) die Rhetorik mit drei Büchern auf. Die Echtheit des dritten Buches verteidigt H. Diels, Ueber das dritte Buch der Arist. Rhetorik, Abh. der Berl. Ak. 1886. Nach H. Sauppe, Dionysius und Aristoteles, Göttingen 1863, ist das dritte Buch ein von einem älteren Peripatetiker nach einer Aristotelischen Vorlage gearbeiteter Zusatz. Vgl. L. Spengel, Ueber die Rhetorik des Aristoteles, München 1851, dazu J. Vahlen, Sitz.-Ber. d. Wiener Ak. 1862 p. 92. Die enge Berührung des 3. Buches mit der Poetik weist G. Ammon nach, Gymn.Bl. 1900 S. 21—23.

[3]) Cic. de invent. II 6; de orat. II 160.

[4]) Diog. La. VI 15: *περὶ λέξεως ἢ περὶ χαρακτήρων*.

[5]) Diog. La. V 48; u. a. *τέχνη ῥητορικὴ περὶ ἐνθυμημάτων* (Spengel *Σ. T.* p. 3). Bruchstücke aus der Schrift *περὶ λέξεως* finden sich bei Dionys. Hal. Lys. 14, vgl. De comp. verb. 16, Demetr. *περὶ ἑρμην*. 173, Simplicius, Comment. ad Arist. categor. p. 3 B ed. Basil. M. Schmidt, Commentatio de Theophrasto

das Wertvollste und Wichtigste in der Schrift des **Demetrius** *περὶ ἑρμηνείας* zurück, die wohl ein sonst unbekannter Rhetor oder Philosoph dieses Namens in Pergamum nicht früher als 100 v. Chr. verfasst hat.[1])

Sonst hat Aristoteles auf die Rhetorik der Folgezeit einen geringeren Einfluss ausgeübt, als man dies bei der Gediegenheit seines Werkes annehmen sollte; die ausschliessliche Betonung der Erkenntnis des Glaubwürdigen bei einer Sache konnte freilich den praktischen Bedürfnissen der Rhetorenschulen, wie sie nach dem Untergange der attischen Beredsamkeit an verschiedenen Punkten der griechischen Welt in Aufnahme kamen, nur wenig dienen.[2]) Desto grösser war der Einfluss der **Stoiker**, die sich nach dem Vorgange Zenos eifrig mit Rhetorik befassten. Sie betrachteten dieselbe neben der Dialektik als Unterteil der Logik, als *ἐπιστήμη τοῦ εὖ* (d. h. *ἀληθῶς*) *λέγειν*.[3]) Alle diejenigen Teile der Rhetorik nun, die irgendwie eine Einzwängung in einen allgemeinen logischen Schematismus vertrugen, namentlich die allgemeine Einleitung, ferner die Auffindung und Anordnung des Stoffes, tragen denn auch bei den Späteren durch und durch den Stempel ihrer Richtung. Weniger ist dies in der Lehre vom Ausdruck der Fall, obschon auch hier diese Spuren nicht fehlen. Über Rhythmus und Komposition allerdings scheinen sie nichts gelehrt zu haben.[4]) Über die Einzelheiten der stoischen Rhetorik sind

---

rhetore, Halle 1839; H. Rabe, De Theophrasti libris *περὶ λέξεως*, Bonn 1890, der kaum richtig fünf Bücher annimmt: *de orationis elementis, de oratione continua, de orationis generibus, de compositione, de compositionis generibus*.

[1]) Dem Phalerer Demetrius schreibt die Schrift in der Hauptsache zu H. Liers, De aetate et scriptore libri, qui fertur Demetrii Phalerei *περὶ ἑρμηνείας*, Breslau 1880, ebenso S. Roshdestwenski, *Εἰς τὸ Δημητρίου τοῦ Φαληρέως καλούμενον βιβλίον περὶ ἑρμηνείας σύμβολα* in *Χαριστήρια*, Moskau 1896 p. 361 bis 370; einen sonst unbekannten Demetrius um 100 v. Chr., den Beginn des Erwachens der atticistischen Studien in Pergamum, vermutet C. Hammer, Demetrius *περὶ ἑρμηνείας*, Landshut 1883. Die Zeit der Antonine nehmen an A. Altschul, De Demetrii rhetoris aetate, Leipzig 1889; F. Behrim-Schwarzbach, Libellus *περὶ ἑρμηνείας*, qui Demetrii nomine inscriptus est, quo tempore compositus sit, Kiel 1890 und die besonders die sprachliche Seite betonende Abhandlung von K. Dahl, Demetrius *περὶ ἑρμηνείας*, ein Beitrag zur Bestimmung der Abfassungszeit der Schrift, Zweibrücken 1894. Letztere Schrift wird in ihren Ergebnissen vielfach berichtigt von G. Ammon, Zu Demetrius *περὶ ἑρμηνείας*, Bl. f. d. G.-Schulw. XXXIV (1898) S. 729 ff., indem er nicht wenige Berührungen mit der rhetorischen Terminologie Ciceros aufdeckt.

[2]) Bezeichnend für die Ansicht des Aristoteles von der Aufgabe des rhetorischen Unterrichts ist der Umstand, dass er seine Schüler lediglich in der Bearbeitung allgemeiner Themen (*θέσεις*) übte: *θέσις δέ ἐστιν ὑπόληψις παράδοξος τῶν γνωρίμων τινὶς κατὰ φιλοσοφίαν, οἷον ὅτι οὐκ ἔστιν ἀντιλέγειν, καθάπερ ἔφη Ἀντισθένης, ἢ ὅτι πάντα κινεῖται καθ' Ἡράκλειτον* (Arist. Top. I 11). Darüber waren auch von ihm und seinem Schüler Theophrast Schriften vorhanden (Theo Rh. Gr. II 69 Sp.), welche die für die dabei nötig werdende *disputatio in utramque partem* erforderliche Topik enthielten; dies bezeugt Cicero or. 14. 46: *quaestio a propriis personis et temporibus ad universi generis orationem traducta appellatur θέσις. in hoc Aristoteles adulescentes non ad philosophorum morem tenuiter disputandi, sed ad copiam rhetorum, in utramque partem ut ornatius et uberius dici posset, exercuit: idemque locos, sic enim appellat, quasi argumentorum notas tradidit, unde omnis in utramque partem traheretur oratio.* Zur genauen Darlegung vgl. Cic. de or. III c. 29 u. 30. In den Rhetorenschulen wurden die Schüler nur in Bearbeitung von Hypothesen geübt. Diese enthielten Themata über (erdichtete) Fälle mit bestimmten *'personae, res, tempora'*, vgl. u. S. 10, wie sie aber im wirklichen Leben immerhin hätten vorkommen können, teils vom *genus deliberativum* (*suasoriae*), teils vom *genus iudiciale* (*controversiae*). Die Thesen wurden nur noch als *προγύμνασμα*, d. h. als rhetorische Vorübung, bearbeitet.

[3]) Rhet. Gr. VII 8 W.

[4]) Dionys. Hal. De comp. verb. c. 4. Auch der Auct. ad Herenn., dessen streng formuliertes Lehrbuch den Einfluss der Stoiker zeigt, hat gar nichts über oratorischen Rhythmus.

wir sehr wenig unterrichtet, und über ihr Abhängigkeitsverhältnis zu den Aristotelikern und Isokrateern andrerseits wissen wir fast nichts.[1] Doch können wir uns aus den lateinischen Lehrbüchern des Chirius Fortunatianus (um 400 n. Chr.) und des etwa gleichzeitigen Sulpitius Victor wenigstens von dem zwar scharfen und klaren, aber auch erstaunlich dürren Formalismus stoischer Schriften über Rhetorik einen annähernden Begriff machen. Was sich aus griechischen Rhetoren als stoisches Eigentum ausscheiden lässt, ist nicht bedeutend.

Den grössten Einfluss auf die Litteratur gewannen die Stoiker in Pergamum. Durch die enge Verbindung der ersten pergamenischen Könige mit Athen erhielt die dortige Philologenschule im Gegensatz zu den Alexandrinern, die sich meistens nur auf die Erklärung der Dichter beschränkten, ein viel grösseres Arbeitsfeld. Hier brachten die Stoiker die Verbindung der grammatischen und rhetorischen Studien zu wege. Als Blüte grammatischer Thätigkeit wurde in Pergamum die ästhetische Kritik der Autoren und die Würdigung ihrer stilistischen Eigentümlichkeiten betrachtet. Von dort gingen die ästhetischen Urteile über die athenischen Meister aus, die in der alten Welt und auch jetzt noch fast kanonisches Ansehen gewonnen haben. Dort wurde auch, wie es scheint, die Zehnzahl der attischen Redner aufgestellt: Antiphon, Andokides, Lysias, Isokrates, Isäus, Äschines, Demosthenes, Hyperides, Lykurgus und Dinarchus.[2] In Alexandria kann das Verzeichnis nicht entstanden sein. Denn Kallimachus aus Kyrene (um 250 v. Chr.) teilte in seinen *Πίνακες* Nachrichten über die Lebenszeit und die Bedeutung der von ihm der Zeitenfolge nach behandelten Schriftsteller mit, und auf ihn gehen die Angaben bei Cicero und Dionysius von Halikarnass zurück; aber nirgends findet sich bei ihm eine kanonartige Aufzählung von Historikern, Rednern, Philosophen; von Aristophanes und Aristarch stammt nur ein Verzeichnis der Epiker und Jambographen. In den älteren Schriften des Dionysius von Halikarnass unter Augustus zeigt sich noch keine Spur von einem Kanon der zehn Redner; sein jüngerer Zeitgenosse und Freund, Cäcilius von Kalakte auf Sicilien, ist der erste, der die Zehnzahl der attischen Redner erwähnt. Aber sie kann keine zufällige Zusammenstellung desselben sein. Der Kanon muss in Pergamum von einem Rhetor verfasst worden sein; denn nur in Pergamum, nicht in Alexandria, wurde eindringende ästhetische Kritik an den Werken der Redner geübt. Dort machte sich um 100 v. Chr. eine gesunde Reaktion gegen den herrschenden Asianismus geltend und brach sich eine kritische Sichtung und Vergleichung der als mustergültig nachzuahmenden Redner Bahn unter gleichartiger Berücksichtigung von Grammatik (Ästhetik) und Rhetorik. Aber erst in Rom kamen die Ansichten der pergamenischen Gelehrten zum Siege. Wie

---

[1]) F. Striller, De Stoicorum studiis rhetoricis, Breslau 1886 und Christos Aronis, *Χρύσιππος γραμματικός*, Jenens. Diss. 1885.

[2]) J. Brzoska, De canone decem oratorum Atticorum quaestiones, Breslau 1883; dagegen betrachten den Cäcilius als Verfasser R. Weise, Quaestiones Caecilianae, Berlin 1888, P. Hartmann, De canone decem oratorum, Göttingen 1891; F. Susemihl a. a. O. p. 485 und 694, der auch die übrige Litteratur eingehend bespricht, zweifelt, ob nicht doch von Didymus unter Augustus der Kanon herrühre, obwohl derselbe Andokides, Lysias und Lykurgus nicht erklärte.

schon durch Krates von Mallus (um 160 v. Chr.) die Bekanntschaft der Römer mit ihren grammatischen Studien vermittelt worden war, so erlangte die pergamenische Richtung überhaupt die Oberhand in Rom besonders durch Apollodorus von Pergamum, der, von Cäsar zum Lehrer seines Grossneffen bestellt, den grössten Einfluss gewann. Sein Schüler war Cäcilius, der wohl auch durch ihn den schon länger in Pergamum geltenden Kanon der zehn attischen Redner kennen lernte. Auf die pergamenischen Gelehrten geht auch vielleicht die Reihenfolge der Progymnasmata zurück, wie sie in der späteren sophistischen Zeit üblich war: *μῦθος, διήγημα, χρεία, γνώμη, ἀνασκευή, κατασκευή, κοινὸς τόπος, ἐγκώμιον, ψόγος, σύγκρισις, ἠθοποιία, ἔκφρασις, θέσις, νόμου εἰσφορά.* Dass dies aber nicht die ursprüngliche Zahl und Reihenfolge ist, lässt sich noch deutlich aus Älius Theon aus Alexandria unter Augustus ersehen.[1]) Abhängig von ihm sind die *Προγυμνάσματα* des Hermogenes unter dem Kaiser Mark Aurel, welche Priscian ins Lateinische übersetzte, sowie des Sophisten Aphthonius von Antiochia aus etwas späterer Zeit, dessen „Vorübungen" im Altertum das höchste Ansehen erlangten und seine Vorgänger fast ganz verdrängten. Noch später (um 480) verfasste Nikolaus aus Myra in Lykien *Προγυμνάσματα*, und seinem Beispiele folgten noch andere.[2]) Auch die lateinischen Rhetoren gaben nach dem Vorgange der Griechen ihren Schülern ausgeführte Beispiele von Reden und liessen dieselben nachahmen. Diese Deklamationen gehen auf die Zeit des Demetrius von Phaleron, des Schülers des Aristoteles, zurück (Quint. II 4. 41). Nach Philostratus (vit. soph. I 5) brachte Äschines nach seiner Verbannung aus Athen in Karien und auf Rhodus erdichtete Reden hervorstechender und historischer Persönlichkeiten auf und legte damit den Grund zu den Übungen der Deklamatoren und zur zweiten Sophistik: *τοὺς πένητας ὑπετυπώσατο: καὶ τοὺς πλουσίους καὶ τοὺς ἀριστέας καὶ τοὺς τυράννους καὶ τὰς εἰς ὄνομα ὑποθέσεις, ἐφ' ἃς ἡ ἱστορία ἄγει.* Dahin gehören die Suasorien und Kontroversien des Seneca; die XIX grösseren und auch die kleineren Deklamationen, die unter dem Namen des Quintilian uns erhalten sind, müssen einer späteren Zeit, etwa des Apuleius unter Mark Aurel zugewiesen werden.[3])

Bewegte sich der pergamenische Atticismus auf dem Boden der Lektüre und Nachahmung der grossen attischen Redner und betrachtete die nacharistotelische Philosophie aus Missverständnis des Aristoteles

---

[1]) Suidas v. v. Theon lässt den Progymnastiker Aelius Theon (unter Hadrian?) verschieden sein von dem Stoiker Theon unter Augustus, den als Verfasser von *τέχναι ῥητορικαί* Quintilian III 6. 48 und IX 3. 76 anführt und manche auch für den eigentlichen Verfasser der Rhetorik an Alexander halten. Nach seinem eigenen Zeugnis (Rhet. Gr. II 120. 18 Spengel) ist er jünger als Hermagoras und Theodorus aus Gadara; aber da seine Theorie mehrfach stoische Lehrsätze wiedergiebt, so liegt ein Irrtum des Suidas vor. Vgl. O. Hoppichler, De Theone, Hermogene Aphthonioque progymnasmatum scriptoribus, Würzburg 1884; G. Thiele, Hermagoras, Strassburg 1892 p. 5¹.

[2]) Rhet. Gr. I 266 ff. W.

[3]) Annaei Senecae orator. et rhetor. sententiae divisiones colores rec. C. Bursian, Leipzig 1857; rec. A. Kiessling, Leipzig 1872; ed. H. J. Müller, Leipzig 1887. — C. Ritter, Die quintilianischen Deklamationen, Tübingen 1881; C. Hammer, Beiträge zu den XIX quintilianischen Deklamationen, München 1893. Quintiliani declamationes rec. P. Burmann, Leiden 1720; rec. C. Ritter (nur die kleineren), Leipzig 1884; H. Dessauer, Die handschriftliche Grundlage der 19 grösseren pseudoquintil. Deklamationen, Leipzig 1898.

(Rhet. I 1 *ἡ ῥητορική ἐστιν ἀντίστροφος τῇ διαλεκτικῇ*) die Rhetorik als Nebengebiet der Philosophie, indem sie das *μέρος λογικόν* in *διαλεκτική* und *ῥητορική* zerlegten, so war Hermagoras von Temnos, einer Stadt des äolischen Kleinasien, seit Aristoteles und Theophrast wieder der erste, der ein eigenes, selbständiges System der Rhetorik auf grund der Logik und Dialektik des Aristoteles und mit Benützung der stoischen Terminologie, aber mit anderer rhetorischer Bedeutung aufstellte und ausbildete.[1]) Er bezeichnete die Rhetorik nicht als *ἐπιστήμη*, wie die Stoiker, sondern als *δύναμις τοῦ εὖ λέγειν τὰ πολιτικὰ ζητήματα*, trennte diese in *θέσις* und *ὑπόθεσις* und liess letztere von bestimmten Verhältnissen der Wirklichkeit (*περιστάσεις: τόπος, χρόνος, τρόπος, πρόσωπον, αἰτία, πρᾶγμα*, d. h. *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*) bedingt sein. Sein System, das er in *εὕρεσις* und *οἰκονομία* gliederte, litt an inneren Widersprüchen, wie die nachfolgende Erörterung zeigen wird, und Cicero (Brut. 271) wie Tacitus (Dial. c. 19) klagten über den trockenen, schmucklosen Formalismus seiner Statuslehre; wird doch der freien Erfindungskraft des Redners der Boden entzogen und werden ihm für jeden einzelnen Rechtsfall besondere genaue Vorschriften angegeben. Seine Statuslehre vereinfachte Archedemus aus Tarsus (um 130), dem wohl auch Demetrius *περὶ ἑρμηνείας* den grössten Teil seiner Rhetorik entnahm, bekämpfte sein Nebenbuhler Athenäus, der sie mit der Dreizahl des Aristoteles (*γένος δικανικόν, συμβουλευτικόν, ἐπιδεικτικόν*) vergeblich auszugleichen suchte und die Thesis als Teil der Hypothesis erklärte (Quint. III 5. 5); er war es auch, der den Vortrag (*ὑπόκρισις*) am ausführlichsten behandelte.[2]) Im Kampfe mit diesen freie Nachahmung empfehlenden Rhetoren trug Hermagoras auf Rhodus sein formalistisches Regelwerk vor. Dieses System, welches seinem Urheber zu grosser Berühmtheit bei den Zeitgenossen verhalf, blieb fortan bei Griechen und Römern die eigentliche Grundlage für alle fernere Rhetorik. Auch ging man in der Hauptsache mit Ausnahme der vom Stifter vernachlässigten Teile (*λέξις, ὑπόκρισις*) über dasselbe nicht weiter hinaus, wenn sich auch manche Rhetoren auf ihre Selbständigkeit in untergeordneten Nebenpunkten etwas zu gute thaten oder durch monographische Behandlung einzelner Teile sich verdient machten. Wir finden nun dieses System zunächst bei den lateinischen Rhetoren, beim *Auctor ad Herennium*, den man jetzt fast allgemein Cornificius nennt, und bei Cicero in seiner wertvollen Jugendschrift *De inventione* (*Rhetorica*). Beide Schriften zeigen eine grosse Verwandtschaft neben vielen sachlichen Verschiedenheiten. Während die einen die Abhängigkeit Ciceros von dem selbständig arbeitenden Cornificius behaupten, nehmen die anderen zwei verschiedene Verfasser rhetorischer Lehrbücher auf Rhodus nach einer gleichen Vorlage an. Das ältere sei wiederholt in Cornificius, das andere, in welchem jenes bereits benützt sei, liege in Ciceros unvollendeten

---

[1]) G. Thiele, Hermagoras, Strassburg 1893, dem die meisten folgenden Angaben entnommen sind. W. Piderit, De Hermagora rhetore, Hersfeld 1839; Harnecker, Die Träger des Namens Hermagoras, Jahrb. f. Phil. 1885 S. 69—76. Striller a. a. O. p. 18 leugnet, dass Hermagoras eine Definition der Rhetorik aufgestellt habe.

[2]) Philodemi vol. rhetorica ed. Sudhaus p. 193 *τούτων τοιγαροῦν ὄντων ἢ ἓξ ἢ ἑπτὰ μερῶν, ὥς τινες μέν, τῆς τέχνης, τὸ πρῶτον Ἀθήναιος ἔφη τοῦ λόγου τὴν ὑπόκρισιν* (nach Gomperz), s. Thiele a. a. O. p. 184.

Rhetorica vor.[1]) Auch in den übrigen rhetorischen Schriften, soweit sie das Technische berühren und nicht, wie die Bücher *De oratore*, die Encyklopädie und Methodologie des rhetorischen Studiums zum eigentlichen Gegenstand der Behandlung genommen haben, oder, wie der Brutus, mehr die Geschichte der Beredsamkeit ins Auge fassen, schliesst sich Cicero dem Hermagoras an, so besonders im *Orator*, den *Partitiones oratoriae* und den *Topica*. Das gleiche Verfahren befolgt bei den römischen Rhetoren unter Vespasian im technischen Teil der *Institutio oratoria* M. Fabius Quintilianus, der aber bei seinem praktischen Standpunkt die freie Behandlung der Regeln nach Massgabe der Lage und des Falles lehrt, wie es die Theodoreer (s. u.) verlangten, endlich die griechischen Rhetoren der sophistischen Periode, vor allem Hermogenes unter Mark Aurel, der die Statuslehre auf der von Hermagoras geschaffenen Grundlage einer Durchsicht unterwarf und durch mehr oder weniger geschickte Verschmelzung der Hermagoreisch-Apollodoreischen mit der Theodoreischen Lehre zum endlichen Abschluss brachte.

Denn wie schon zu Lebzeiten des Hermagoras und nach seinem Tode auf Rhodus der Streit zwischen seiner Theorie und der pergamenischen Richtung, dem eigentlichen Atticismus, heftig tobte, so setzte sich, als Rom unter Augustus der Mittelpunkt auch der geistigen Bildung geworden war, auch dort die Gegnerschaft, die auf Rhodus begonnen hatte, durch Apollodorus von Pergamum, den Lehrer des Oktavian, und den etwas jüngeren Theodorus von Gadara, den Lehrer des Tiberius, und ihre zahlreichen Schüler mit nicht geringerer Leidenschaftlichkeit fort.[2]) Die Gegensätze waren ähnlich wie zwischen den Analogisten und Anomalisten in der Grammatik; „denn analogistisch ist das Hermagoreische System und anomalistisch, auf φύσις und μίμησις, nicht auf starre Regeln gegründet, die Richtung des Athenäus und des Apollonius" von Rhodus, die in Rom Theodorus vertrat. Man stritt sich um die Frage, ob die Gesetze der Rhetorik ausnahmslos seien, ob die Rhetorik eine ἐπιστήμη (Apollodorus) oder eine τέχνη (Theodorus) sei, ob ihre Vorschriften sich nach dem Notwendigen oder dem Nutzen richteten. Apollodorus und seine Schüler hielten an der strengen Gesetzmässigkeit der Rhetorik fest, liessen keinen der vier Teile der Rede, prooemium, narratio, argumentatio, peroratio, fehlen und wendeten sie, jeden als ein einheitliches, unlösbares Ganzes, in dieser Reihenfolge an. Theodorus dagegen und seine Schüler hatten

[1]) Die erstere Ansicht vertreten L. Kayser in seiner Ausgabe, Leipzig 1854, M. Schanz, Geschichte der römischen Litteratur, München 1890 § 197, d. h. Cicero habe neben anderen Quellen auch den Cornificius (auctor ad Herennium) vor sich liegen gehabt. Zwei verschiedene Quellen verficht G. Thiele, Quaestiones de Cornifici et Ciceronis artibus rhetoricis, Greifswalde 1889, vgl. dazu F. Marx, Rhein. Mus. 43. 397, Berl. phil. W. X Sp. 999 ff. und dessen Ausgabe, Leipzig 1894, wo auch der Name Cornificius verworfen wird: *Incerti auctoris ad Herennium.*

[2]) Quint 3. 1. 17; W. Piderit, De Apollodoro Pergameno et Theodoro Gadarensi rhetoribus, Marburg 1842; Thiele a. a. O. p. 189; M. Schanz, Die Apollodoreer und die Theodoreer, Hermes 25, 36–54, erörtert auf grund der Angaben des sog. Anonymus Seguerianus (Rhet. Gr. I[2] 2. 352—398 Spengel, J. Graeven, Cornuti artis rhetoricae epitome, Berlin 1891) den Gegensatz beider Schulen in eingehender Untersuchung. Die Schulstreitigkeiten waren ausführlich behandelt in den rhetorischen Schriften des Epikureers Philodemus, eines Zeitgenossen des Cicero; die Bruchstücke hat S. Sudhaus herausgegeben (Leipzig 1892 f.); vgl. Rhein. Mus. XXXXVIII, H. v. Arnim, Hermes XXVIII 150 ff.

nur die Zweckmässigkeit im Auge, wonach nur die Beweisführung der Rede immer notwendig sei, und leugneten überhaupt die Möglichkeit, allgemein gültige Regeln für den Redner festzustellen, da dieser sich nach dem einzelnen Falle richten müsse. Sie gingen also in der Hauptsache auf Aristoteles zurück, während die Apollodoreer das System des Hermagoras im einzelnen ausbauten und es nach der ästhetischen Seite der Betrachtung erweiterten, mit besonderer Betonung des Atticismus und einer auf eingehender Kritik der bedeutendsten Redner beruhenden Vervollständigung und Umbildung der überlieferten Lehre von den drei Stilarten. Für uns sind die besten Vertreter des ausgesprochenen Atticismus in der Litteratur Dionysius von Halikarnass und sein jüngerer Zeitgenosse und Freund Cäcilius aus Kalakte auf Sicilien, beide unter Augustus in Rom. Von ersterem sind uns wertvolle Schriften technischen Inhalts erhalten. Abgesehen von der unechten *τέχνη ῥητορική*, deren erste sieben Kapitel, Auszüge aus einer *τέχνη* des *γένος ἐπιδεικτικόν*, dem dritten Jahrhundert angehören, während die vier letzten Kapitel eine Art von Kollegienheften nach Vorträgen des Dionysius mit allen Schattenseiten derselben sind,[1]) untersucht die treffliche Schrift *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* die Zusammenfügung der Wörter (Satz- und Periodenbau, Rhythmus und Wohlklang) unter Anführung treffender Beispiele aus Dichtern und Prosaikern, die Kompositionsunterschiede (*ἁρμονία αὐστηρά, γλαφυρὰ ἢ ἀνθηρά, κοινή*),[2]) und giebt die leider grösstenteils verlorene Schrift *Περὶ μιμήσεως*, wovon die noch erhaltene *Τῶν ἀρχαίων κρίσις* ein Auszug ist und der Brief an Tubero über Thukydides (*περὶ τοῦ Θουκυδίδου χαρακτῆρος*), sowie jener an Pompejus Plan und Methode erörtern, besonnene Urteile über die Nachahmung selbst, die nachzuahmenden Schriftsteller und die Art der Nachahmung.[3]) Seine ästhetischen Beobachtungen über den Stil einzelner Redner und Schriftsteller enthalten ausser der genannten Schrift *Περὶ τοῦ Θουκυδίδου χαρακτῆρος*, einer einseitigen Charakteristik des Thukydides, die Abhandlungen *Περὶ τῆς λεκτικῆς δεινότητος Δημοσθένους*, jetzt (bei Usener-Radermacher I p. 127) *περὶ τῆς Δημοσθένους λέξεως* (so nach dem Schluss der Abhandlung p. 1129 R), ein begeistertes Lob der Redegewalt des Demosthenes, die zwei Briefe an Ammäus, in welchen er die Stileigentümlichkeiten des Demosthenes, sowie die des Thukydides gegen Angriffe von neuem erörtert, endlich *Περὶ τῶν ἀρχαίων ῥητόρων* (*ὑπομνηματισμοί*), ästhetisch-kritische Urteile über Lysias, Isokrates und Isäus, woran sich das gediegene Schriftchen über Dinarchus reiht. Die Ansichten des Dionysius sind nicht immer objektiv richtig, bleiben auch in mehreren Schriften nicht gleich, zeigen aber ein hohes Interesse für alles Ideale, ein reiches Wissen und ein redliches Bemühen für die Läuterung des Geschmacks.[4]) Auf Cäcilius, der ein Schüler des Theodorus gewesen

[1]) H. Usener, Dionysii Halicarnassei quae fertur ars rhetorica, Leipzig 1895. Dass ein rhetorisches Lehrbuch des Dionysius im Altertum vorhanden war, bezeugen Quintilian III 1. 16, Rhet. Gr. VII 15 W. Seine Definition der Rhetorik lautete: *ῥητορική ἐστι δύναμις τεχνικὴ πιθανοῦ λόγου ἐν πράγματι πολιτικῷ τέλος ἔχουσα τὸ εὖ λέγειν*, s. Spengel *Σ. T.* p. 218.

[2]) G. H. Schaefer, Dionysii Halicarnassensis de compositione verborum liber, Leipzig 1808.

[3]) Die Sammlung und Bearbeitung der Fragmente verdanken wir H. Usener, Dionysii Halicarnassensis librorum de imitatione reliquiae epistulaeque criticae duae, Bonn 1889.

[4]) F. Blass, De Dionys. Hal. scriptis rhetoricis, Bonn 1863; G. Rössler, Dionys. Hal. script. rhet., Leipzig 1873; G. Mestwerdt,

zu sein scheint,[1]) geht die wegen der ästhetischen Kritik der Autoren vortreffliche, leider lückenhaft überlieferte Abhandlung [*Διονυσίου ἢ Λογγίνου*] *Περὶ ὕψους* zurück, deren Verfasser nach einzelnen Andeutungen im ersten Jahrhundert nach Christus gelebt hat.[2]) Der Titel der Handschriften *Διονυσίου ἢ Λογγίνου* (Paris 2036 saec. X) bezeugt den Zweifel des Altertums über den Urheber der schon damals anonymen Schrift, da sowohl Dionysius von Halikarnass als Kassius Longinus aus dem dritten Jahrhundert ähnliche Stoffe behandelt hatten. Aber Sprache wie Inhalt erweisen die Unrichtigkeit beider Namen. Zuerst erörtert der Verfasser das Wesen des Erhabenen, bespricht dann die Quellen und die Mittel des erhabenen Stils mit gut ausgewählten Belegstellen aus den besten Autoren der klassischen und alexandrinischen Zeit[3]) — interessant ist die Vergleichung des Demosthenes und Cicero c. 12 —, und entwickelt besonders ausführlich die Figuren und die Komposition der Darstellung.[4])

Den Höhepunkt der rhetorischen Leistungen in sophistischer Zeit bezeichnet der bereits genannte Hermogenes aus Tarsus unter Kaiser Mark Aurel in seinen Schriften *Περὶ τῶν στάσεων*, *Περὶ εὑρέσεως* in vier Büchern, in deren viertes aber manches aufgenommen ist, was nicht sowohl in die Lehre von der Auffindung des Stoffes als vom sprachlichen Ausdruck gehört, von einigen späteren Rhetoren anscheinend als Werk des Apsines aus Gadara gekannt und neuerdings diesem wieder beigelegt,[5]) *Περὶ ἰδεῶν* in vier Büchern, von den verschiedenen stilistischen Grundformen der rednerischen Darstellung, eine bedeutende Verbesserung der dem gleichen Gegenstande gewidmeten Abhandlung *Τέχναι ῥητορικαὶ ἢ περὶ πολιτικοῦ καὶ ἀφελοῦς λόγου* des etwas älteren als Redner hochgefeierten Älius Aristides aus Hadriani in Mysien,[6]) endlich der an Wert bedeutend geringeren Schrift *περὶ μεθόδου δεινότητος*, über die Art und Weise, in welcher der Redner, um *δεινότης*, d. h. möglichste Wirksamkeit durch vollendete rednerische Darstellung zu erreichen, den enthymematischen Stoff namentlich durch Anwendung und geschickte Behandlung der Sinnfiguren zu gestalten hat. Die Figuren[7]) waren bereits von dem jüngeren Gorgias, dem Lehrer von Ciceros Sohn, in einer besonderen Abhandlung von vier Büchern entwickelt worden. Von einer Übersetzung dieses Werkes durch Rutilius Lupus (mit dem ursprünglichen Titel schemata *lexeos*

De Dionys. Hal. in libro de compos. verb. studiis, Göttingen 1868; H. Usener, De Dionys. Hal. libris manuscriptis, Bonn 1878; G. Ammon, De Dionysii Halicarnassensis librorum rhetoricorum fontibus, München 1889; J. Flierle, Ueber die Nachahmungen des Demosthenes, Thukydides und Xenophon in den Reden der römischen Archäologie des Dionysius von Halikarnass, Leipzig 1890; H. Rabe, Die Zeitfolge der rhetorischen Schriften des Dionysius von Halikarnass, Rhein. Mus. 48, 147—151. Dionysii Halicarnasei opuscula ediderunt Hermannus Usener et Ludowicus Radermacher. Vol. I, Leipzig 1899.

[1]) L. Martens, De libello *περὶ ὕψους*, Bonn 1877; W. Christ, Geschichte der griech. Litteratur, München, § 499.

[2]) G. Buchenau, De scriptore libri *περὶ ὕψους*, Marburg 1849.

[3]) H. Hersel, Qua in citandis scriptorum et poetarum locis auctor libelli *περὶ ὕψους* usus sit ratione, Berlin 1884.

[4]) O. Jahn, *Διονυσίου ἢ Λογγίνου περὶ ὕψους* iterum edidit J. Vahlen, Bonn 1887; Rhet. Gr. I² 2 Spengel, Leipzig 1894.

[5]) J. Graeven, Ein Fragment des Lachares, Hermes XXX (1895) S. 289 ff.

[6]) H. Baumgart, Aelius Aristides als Repräsentant der sophistischen Rhetorik des 2. Jahrhunderts der Kaiserzeit, Leipzig 1874; Rhet. Gr. II Spengel.

[7]) Quint. IX 3. 89 giebt die fünf Verfasser von Monographien an: Caecilius, Dionysius, Rutilius, Cornificius, Visellius.

et dianoeas) aus den Anfängen der Kaiserzeit ist uns ein Auszug in zwei Büchern über die Wortfiguren erhalten.[1]) Auch Dionysius von Halikarnass und Cäcilius hatten über Figuren geschrieben, und aus der bezüglichen Schrift des letzteren findet sich einiges bei dem späteren Rhetor Tiberius *Περὶ τῶν παρὰ Δημοσθένει σχημάτων*. Mit Benützung des Cäcilius und der sonst vorhandenen älteren Litteratur behandelte unter Hadrian Alexander, der Sohn des Numenius, auch als Verfasser einer Rhetorik gerühmt,[2]) die Figuren. Die seinen Namen führende Schrift *περὶ σχημάτων* ist aber, wie die Vergleichung mit der lateinischen Bearbeitung des Aquila Romanus (um 270 n. Chr.) *De figuris sententiarum et elocutionis* ergiebt, nur ein Auszug aus dem Original.[3]) Derartige Auszüge wurden auch von anderen Rhetoren und Grammatikern angefertigt, wie solche unter den Namen des Herodian, Apsines, Phoebammon, Polybius, Zonaeus auf uns gekommen sind. Über die Tropen besitzen wir eine Abhandlung unter dem Namen des alexandrinischen Grammatikers Tryphon *περὶ τρόπων*, wahrscheinlich ein wenig geschickter Auszug aus dem Original, die Fundgrube für spätere byzantinische Rhetoren, wie Gregor von Korinth, Kokondrius, Chöroboskus.[4])

Mit Hermogenes war die Leistungsfähigkeit der Alten auf dem Gebiete der Rhetorik erschöpft. Hatte doch dieser selbst seiner Kunst keine neuen Bahnen eröffnet, sondern nur das bereits Vorhandene teils mit praktischem Blick gesichtet, teils anders gruppiert und in neue Formen gebracht.[5]) Von den Rhetoren des dritten Jahrhunderts geht fast keiner über Hermogenes hinaus. Die Teile der Rede an Beispielen aus den klassischen Autoren erörtert die nicht lückenlos erhaltene, das Frühere geschickt zusammenfassende und ergänzende *Τέχνη ῥητορική* des Apsines aus Gadara in Phönicien (um 235 n. Chr.), von dem auch noch aus einem verlorenen Werke *περὶ εὑρέσεων* ein Bruchstück *Περὶ τῶν ἐσχηματισμένων προβλημάτων*, über die verblümte Redegattung, vorhanden ist.[6]) Etwa in derselben Zeit schrieb Genethlius aus Petra in Palästina *Διαίρεσις τῶν*

---

[1]) Quint. IX 2. 102 *Rutilius Gorgiam secutus, non illum Leontinum, sed alium sui temporis, cuius quattuor libros in unum suum transtulit, et Celsus, videlicet Rutilio accedens, posuerunt schemata.* G. Dzialas, Quaestiones Rutilianae, Breslau 1863; G. Dzialas, Schedae Rutilianae, Berlin 1874; Th. Krieg, Quaestiones Rutilianae, Leipzig 1896; C. Halm, Rhetores latini minores, Leipzig 1863.

[2]) Rhet. Gr. I² 2 Spengel (*Index auctorum*).

[3]) Rhet. Gr. III Spengel, wo auch die anderen genannten Schriften über Tropen und Figuren herausgegeben sind. — B. Steusloff, Quibus de causis Alexandri Num. liber putandus sit spurius, Breslau 1861. Julius Rufinianus, der durch seine ähnliche Schrift den Aquila Romanus ergänzen will, beginnt mit den Worten: *Hactenus Aquila Romanus ex Alexandro Numenii. exinde ab eo praeteritas, aliis quidem proditas (figuras) subtenuimus.* Ausgaben in Halms Rhet. lat. min.

[4]) L. Spengel, Rhet. Gr. III prol. XI; H. Krupp, De carmine incerti auctoris de figuris, Jena 1874 (C. Halm, Rhet. lat. p. 63—70). C. Müller, De figuris quaestiones criticae, Greifswalde 1880.

[5]) G. Mestwerdt, De Dionys. Hal. et Hermogenis in aest. vet. script. inter se ratione, Cleve 1872.

[6]) J. Bake, Apsinis et Longini Rhetorica, Oxford 1849; C. Hammer, De Apsine rhetore, Günzburg 1876; Rhet. Gr. I² 2 Spengel. Aus dem Umstande, dass in den Handschriften dem Bruchstück *Περὶ τῶν ἐσχηματισμένων προβλημάτων* ein Abschnitt aus der Schrift des Hermogenes *Περὶ εὑρέσεως* vorausgeht, könnte man schliessen, dass spätere Rhetoren letztere Schrift dem Apsines beilegten. Eine Untersuchung dieser Frage wäre lohnend, versprochen ist sie von J. Graeven, vgl. S. 13⁵.

ἐπιδεικτικῶν, worin die Prunkrede nach dem Gegenstande in eine grosse Zahl von Unterarten gegliedert wird. Wertvoller und nicht ohne Geist geschrieben ist die Abhandlung des Rhetors Menander aus Laodicea am Lykus *Περὶ ἐπιδεικτικῶν.* Sie untersucht ebenfalls die einzelnen Arten der Prunkrede und giebt dadurch einen erwünschten Einblick in die Thätigkeit der mit Vorliebe auf dem Gebiet epideiktischer Gelegenheitsreden sich bewegenden späteren Sophisten. Derselbe Menander hat auch Diäresen, d. h. auf grund der Statuslehre rhetorische Analysen von den Reden des Demosthenes geliefert, welche der Grundstock zu den uns erhaltenen Demosthenesscholien sind.[1]) Ausserdem haben wir von dem berühmten athenischen Rhetor Kassius Longinus derselben Zeit das Bruchstück einer Rhetorik, worin über die Mittel der Rede, die Anordnung, den Ausdruck, den Vortrag und das Gedächtnis einige flüchtige Anweisungen gegeben werden. Ebenso unbedeutend ist das kleine Bruchstück *Περὶ ἐπιχειρημάτων* von Minucianus und der kurze Abriss der Rhetorik von Rufus, wohl beide den letzten Jahren des dritten Jahrhunderts angehörig.[2]) Dagegen machen gute Kommentare zu den Schriften des Hermogenes von Sopater, von Porphyrius, Marcellinus und dem Neuplatoniker Syrianus (im 5. Jahrhundert) einen würdigen Beschluss der Jahrhunderte langen Thätigkeit der Alten auf dem Gebiete der Rhetorik. Byzanz hat sich mit Anfertigung dürrer, geistloser Kompendien oder durch ihre Weitschweifigkeit ermüdender Paraphrasen und Kommentare älterer Werke begnügt. Nur der gelehrte Metropolit von Korinth Gregorius (um 1200) und der Polyhistor Maximus Planudes (um 1300) verdienen als verständige Exzerptoren der vorhandenen Kommentare zu Hermogenes ehrenvolle Erwähnung.

Ausgaben und Hilfsmittel (zum Teil schon erwähnt): Rhetores Graeci ed. Chr. Walz, Stuttgart 1832—1836, vol. I—IX. Ueber die Pariser Haupthandschriften griechischer Rhetoren W. Studemund in Jahrb. f. kl. Phil. 1885 p. 757 ff. — Rhetores Graeci ex recognitione L. Spengel, Leipzig 1853—1856, vol. I—III (vol. I in zweiter Auflage 1899 [Arist. Rhet.] und 1894). — Rhetores latini minores emend. C. Halm, Leipzig 1863. — Anaximenis ars rhetorica quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum rec. et ill. L. Spengel, Zürich 1844. — L. Spengel, *Συναγωγὴ τεχνῶν* s. artium scriptores ab initiis usque ad editos Aristotelis de rhetorica libros, Stuttgart 1828. — L. Spengel, Ueber Definition und Einteilung der Rhetorik, Rhein. Mus. XVIII 482 ff. — Aristotelis ars rhetorica cum adn. L. Spengel, Leipzig 1867. — Engl. Kommentar von Cope und Sandys, Cambridge 1877.

G. F. Vossius, Commentariorum rhetoricorum l. VI ed. quart. Lugdun. 1643. — J. Ch. Th. Ernesti, Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae, Leipzig 1795. — Am meisten weckte und förderte die rhetorischen Forschungen in der neueren Zeit R. Volkmann, Hermagoras oder die Elemente der Rhetorik, Stettin 1865, und die Erweiterung

[1]) Im codex Paris. 1741 saec. X ist die erstere Schrift *Μενάνδρου ῥήτορος Γενεθλίων* (und darüber von derselben Hand *ἢ [Γενεθλί]ου*) überschrieben. Daher weist W. Nitzsche, Der Rhetor Menandros und die Scholien zu Demosthenes, Berlin 1883, den ersten Traktat dem Genethlius unter dem Kaiser Aurelian und den zweiten seinem etwas jüngeren Zeitgenossen Menander um 273 n. Chr. zu. C. Bursian, Der Rhetor Menandros und seine Schriften, Abh. der bayer. Ak. 16 (45.) Bd. 1882, wo auch nach Spengels Rhet. Gr. III der Text durch neue Vergleichung der Handschriften und glückliche Emendationen verbessert hergestellt ist, hatte umgekehrt die erste Abhandlung dem Menander und die zweite dem Genethlius zugeschrieben.

[2]) Rhet. Gr. I² 2 Spengel.

[3]) Rhet. Gr. VIII u. a. ed. Walz; Syriani in Hermogenem commentaria edidit H. Rabe, vol. I. Commentarium in librum *περὶ ἰδεῶν*, vol. II. Commentarium in librum *περὶ στάσεων*, Leipzig 1892 und 1893.

[4]) Rhet. Gr. V u. VII ed. Walz. Th. Gerber, Quae in commentariis a Gregorio Corinthio in Hermogenem scriptis vetustiorum vestigia deprehendi possint, Kiel 1891.

dieser Untersuchung: Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Uebersicht dargestellt, 2. Aufl., Leipzig 1885, worauf in der Hauptsache der vorliegende Abriss zurückgeht.

2. Einteilung der Rhetorik. Die Rhetorik unterscheidet zunächst verschiedene Gattungen oder Arten der Beredsamkeit, die sie in den Kreis ihrer Betrachtung zieht. Am einfachsten und richtigsten wäre es gewesen, von der praktischen Beredsamkeit, die im öffentlichen Leben, vor Gericht und in den Volksversammlungen, zur Anwendung kommt, die Kunstberedsamkeit, die auf Festversammlungen oder kleinere Kreise von Kunstverständigen, auch wohl auf blosse Lektüre berechnet ist, zu unterscheiden und demnach zwei Gattungen der Beredsamkeit aufzustellen: ein *γένος πρακτικόν*, *in negotiis*, und ein *γένος ἐπιδεικτικόν*, *in ostentatione positum*, gerade so, wie Aristoteles Rhet. III 1 hinsichtlich des rednerischen Ausdrucks die *γραφικὴ λέξις* von der *ἀγωνιστική* trennt. Doch finden sich von dieser sachgemässen Einteilung bei den Alten nur vereinzelte Spuren,[1]) und sie war keineswegs allgemein gültig. Auch ist dies leicht erklärlich. Denn wenn auch thatsächlich die epideiktische Beredsamkeit in der Litteratur die ältere war — schon längst hatten Gorgias und seine Schüler Lob- und Tadelreden zur Nachahmung und Benützung veröffentlicht, ehe Antiphon daran dachte, gerichtliche Reden als Studienmuster einem grösseren Kreise zugänglich zu machen —, so hat sich doch die rhetorische Theorie anfangs nur mit der politischen Beredsamkeit und zwar der gerichtlichen Art beschäftigt. Die ältesten Lehrbücher gaben bloss Anleitung, wie man sich vor Gericht zu verhalten habe. Isokrates, dem wir diese Nachricht verdanken,[2]) tadelt dies als einseitig, da die Rhetorik, soweit sie lehrbar sei, nicht bloss auf Gerichtsreden, sondern auf alle Arten rednerischer Darstellung sich anwenden lasse; doch werden die Arten selbst von ihm nicht weiter angegeben. Bekanntlich bewegt sich seine eigene Kunstberedsamkeit mit Vorliebe auf dem beratenden Gebiete. Noch Anaximenes berücksichtigt in seiner Techne bloss *λόγοι πολιτικοί*, also Reden des öffentlichen politischen Lebens.[3]) Erst Aristoteles zog auch die Kunstberedsamkeit in den Kreis der technischen Betrachtung und fügte demnach zu den *γένος συμβουλευτικόν*, wie er es nannte, und *δικανικόν* noch das *γένος ἐπιδεικτικόν* hinzu. Diese Einteilung oder richtiger Nebeneinanderstellung erhob sich zur herrschenden, und Stoiker sowie deren Anhänger im weiteren Sinne, die Hermagoreer und Hermogenianer, hielten an derselben fest.[4]) Aristoteles gewinnt seine drei Arten von

---

[1]) Quint. III 4. 14 *ut causarum quidem tria genera sint, sed ea tum in negotiis, tum in ostentatione positum.* Syrian. ed. Rabe I 2, Plat. Soph. p. 222 C.

[2]) Isokr. adv. soph. 19: *λοιποὶ δ' ἡμῖν εἰσὶν οἱ πρὸ ἡμῶν γενόμενοι καὶ τὰς καλουμένας τέχνας γράψαι τολμήσαντες, οὓς οὐκ ἀφετέον ἀνεπιτιμήτους · οἵτινες ὑπέσχοντο δικάζεσθαι διδάξειν, ἐκλεξάμενοι τὸ δυσχερέστατον τῶν ὀνομάτων, ὃ τῶν φθονούντων ἔργον ην λέγειν, ἀλλ' οὐ τῶν προεστώτων τῆς τοιαύτης παιδεύσεως, καὶ ταῦτα τοῦ πράγματος, καθ' ὅσον ἐστὶ διδακτόν, οὐδὲν μᾶλλον πρὸς τοὺς δικανικοὺς λόγους ἢ πρὸς τοὺς ἄλλους ἅπαντας ὠφελεῖν δυναμένου.*

[3]) s. o. S. 5, doch c. 35. 1: *ἐπὶ τὸ προσέχειν δὲ παρακαλοῦμεν ἔκ τε τῶν ἄλλων τῶν ἐν ταῖς δημηγορίαις εἰρημένων καὶ ἐκ τοῦ θαυμαστὰ καὶ διαφανῆ φάσκειν καὶ αὐτοὺς ἴσον καὶ τοὺς ἐγκωμιαζομένους καὶ τοὺς ψεγομένους ἀποφαίνειν πεπραγότας · ὡς γὰρ ἐπὶ τὸ πολὺ τῶν τοιούτων εἰδῶν οὐκ ἀγῶνος, ἀλλ' ἐπιδείξεως ἕνεκα λέγομεν.* A. Westermann, G. d. gr. Ber. § 59. 10.

[4]) Arist. Rhet. I 3; für die Stoiker Diog. Laert. VII 42; für Hermagoras Rh. Gr. IV 63,

λόγοι ῥητορικοί „mit zwingender Notwendigkeit“ zunächst aus der Verschiedenheit der Zuhörer, vor denen gesprochen wird. Der Zuhörer ist entweder kunstliebender (θεωρός) oder beurteilender (κριτής) Zuhörer, und zwar letzteres über Geschehenes oder Zukünftiges. Über Zukünftiges urteilt er als Mitglied der Volksversammlung, über Vergangenes als Richter, als bloss kunstliebender Zuhörer urteilt er über die Kunstfertigkeit des Redners. So kommen also drei Arten von Reden zu stande. Die beratende Rede zerfällt in προτροπή und ἀποτροπή: sie will zu etwas antreiben oder von etwas abhalten, die gerichtliche in κατηγορία und ἀπολογία, Anklage und Verteidigung, die epideiktische in Lob (ἔπαινος) und Tadel (ψόγος). Der beratende Redner hat es mit der Zukunft zu thun, der gerichtliche mit der Vergangenheit, der epideiktische überwiegend mit der Gegenwart, doch erinnert er auch an Vergangenes und deutet im voraus auf Zukünftiges hin. Ziel und Zweck (τέλος) ist für den beratenden Redner das Nützliche (συμφέρον) und Schädliche (βλαβερόν), für den gerichtlichen das Gerechte (δίκαιον) und Ungerechte (ἄδικον), für den epideiktischen das Schöne (καλόν) und Hässliche (αἰσχρόν); doch nehmen sämtliche Redner neben diesen Hauptpunkten (κεφάλαια) in zweiter Linie auch die übrigen τέλη zur Hilfe, der beratende also auch das Gerechte und Ungerechte, das Schöne und Hässliche, und in entsprechender Weise die beiden anderen. Statt ἐπιδεικτικόν sagte man später auch ἐγκωμιαστικόν (so die Stoiker) oder πανηγυρικὸν γένος, weshalb denn auch die Lateiner neben dem *genus deliberativum* und *iudiciale* bald von einem *laudativum*, bald *demonstrativum genus* sprachen. Widersprüche gegen die Richtigkeit der Aristotelischen Einteilung blieben nicht aus;[1]) denn dass die epideiktische Beredsamkeit als Kunstberedsamkeit sich keineswegs auf Lob und Tadel beschränkte, sondern auch beratende und gerichtliche Themen behandeln konnte, war augenscheinlich — doch blieben sie ohne Folgen. Aristoteles hatte die beratende Beredsamkeit als die wichtigste vorangestellt, die Hermagoreische Rhetorik dagegen wies der gerichtlichen Beredsamkeit den ersten Platz an, ging auch nicht vom λόγος und vom Zuhörer aus, sondern vom ζήτημα πολιτικόν (*quaestio civilis*), das Hermagoras nach der Vierzahl der stoischen Kategorien in vier Klassen teilte und στάσεις nannte.[2])

Die Rhetorik giebt nun Mittel und Wege an die Hand, die drei Aristotelischen Arten der Beredsamkeit kunstgerecht zu behandeln. Wie aber jede Rede aus Inhalt und Form besteht, so zerfällt demgemäss auch die Rhetorik in zwei Teile: der eine beschäftigt sich mit der Auffindung des rednerischen Stoffes, der andere mit der künstlerischen Gestaltung seines sprachlichen Ausdrucks. Die alte

---

ferner Cornif. I 2. 2, Cic. de inv. I 5. 7, Dionys. de Lys. iud. 16, Alexander Rhet. Gr. III 1 Sp.; Sopater Proleg. Arist. p. 757. Den verunglückten Versuch einer logischen Korrektur dieser Einteilung macht der in manchen Punkten sich den Stoikern anschliessende anonyme Verfasser der Προλεγόμενα τῶν στάσεων Rhet. Gr. VII 1 p. 2 W.; er geht aus vom λόγος: derselbe ist ἐνδιάθετος oder προφορικός, der letztere ist wieder entweder θεωρητικός oder πρακτικός; ersterer umfasst die ὑπόθεσις: sie zerfällt in den λόγος συμβουλευτικός und δικανικός.

[1]) Quint. III 4. 1 f.

[2]) Cic. de inv. I 8. 10; Quint. II 6. 56; Augustin. p. 142; Thiele, Hermagoras 1893, S. 45.

ursprüngliche Einteilung [1]) finden wir noch bei Dionysius von Halikarnass,[2]) welcher einen *πραγματικὸς τόπος* vom *λεκτικὸς τόπος* unterscheidet und den ersteren wieder in die *εὕρεσις* oder *παρασκευή* und die *χρῆσις τῶν παρεσκευασμένων*, die sogenannte *οἰκονομία*, den letzteren in die *ἐκλογὴ τῶν ὀνομάτων* und die *σύνθεσις τῶν ἐκλεγέντων* einteilt. Es lag aber nahe, neben die Auffindung des Stoffes als Nebenteil die Anordnung desselben zu stellen. So behandeln auch Anaximenes und Aristoteles, die zwar von Teilen der Rhetorik nicht sprechen, doch den Stoff derselben in der Reihenfolge von *εὕρεσις, λέξις, τάξις*. Letzterer kennt auch bereits die *ὑπόκρισις*, den Vortrag, als vierten Teil, bemerkt aber ausdrücklich,[3]) dass sie zu seiner Zeit noch kein Gegenstand der rhetorischen Technik gewesen sei. Eingehend wurde sie in einer besonderen Abhandlung erst von Theophrast[4]) behandelt. Liess man die *ὑπόκρισις* etwa als vierten Teil oder als Anhang auf die *λέξις* folgen, so musste man noch einen besonderen Teil als *μνήμη* (Gedächtnis) oder Lehre von der Mnemonik vorausgehen lassen. Man konnte aber auch von der Auffindung des Stoffes noch die vorhergehende Betrachtung und Prüfung des Themas trennen. Und so sah denn ein Teil der Stoiker *νόησις, εὕρεσις, διάθεσις* (*τάξις, οἰκονομία*) als Hauptteile der Rhetorik oder als Aufgaben (*ἔργα*) des Redners an und befassten *λέξις* und *ὑπόκρισις* mit unter die *διάθεσις*.[5]) Andere fügten zu diesen dreien die *ὑπόκρισις* als viertes *ἔργον* hinzu, wieder andere begnügten sich mit *εὕρεσις, τάξις, φράσις, ὑπόκρισις*. Aber den grössten Einfluss gewann die fein ausgeklügelte Theorie des Hermagoras. Seine Ansicht über die Teile der Rhetorik ist nicht direkt überliefert; wir wissen bloss, dass er *iudicium, partitio, ordo, elocutio*, also *κρίσις, διαίρεσις, τάξις, λέξις* unter die *οἰκονομία* stellt.[6]) Unter dem *iudicium* ist die kritische Prüfung und Sichtung des durch die *inventio* zusammengebrachten Stoffes je nach Bedarf der gerade vorliegenden Hypothesis zu verstehen. Ob er die *νόησις* von der *εὕρεσις* abgezweigt oder mit ihr verbunden hat, ist nicht recht ersichtlich. Dass er neben *εὕρεσις* und *οἰκονομία* auch *μνήμη* und *ὑπόκρισις* als Teile gelten liess, lässt sich nicht erweisen, zumal da sein System das Hauptgewicht auf die Auffindung und Anordnung des Beweises legte. Sonst hielten die römischen Rhetoren Cornificius, Cicero, Quintilian, auch Fortunatian sowie die griechischen Rhetoren der sophistischen Zeit an den fünf Teilen *inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio* (später vorwiegend *pronuntiatio*), also *εὕρεσις, τάξις* oder *οἰκονομία, λέξις, μνήμη, ὑπόκρισις* fest.

Wie alle Bildung, so wird auch die rednerische Fertigkeit, somit die Beherrschung der fünf Teile der Rhetorik durch dreierlei bedingt: durch natürliche Anlage (*φύσις, natura*), theoretische Anleitung (*τέχνη, μάθησις* oder *ἐπιστήμη, ars, praecepta, doctrina*), Uebung (*ἄσκησις, μελέτη, exercitatio*). Einige fügten als viertes Erfordernis die *μίμησις* oder *imitatio* hinzu.[7])

[1]) Thucyd. II 60. VIII 68; Isocr. IV 9, V 94.

[2]) Dionys. de Isocrate iudicium cc. 4, 12.

[3]) Rhet. III 1 (p. 1403^b 21).

[4]) Diog. Laert. V 48.

[5]) Vgl. L. Spengel, Rhein. Mus. XVIII 503; Diog. Laert. VII 43; Rhet. Gr. V 3. 217, VI 35, VII 15. Für Hermagoras Quint. III 3. 9, vgl. Striller, De Stoic. stud. rhet. p. 39.

[6]) Quint. III 3. 9; Thiele a. a. O. 144 ff.

[7]) Plato Phaedr. p. 269 D; Isocr. or. XIII

Die Aufgabe des Redners aber ist eine dreifache: er soll belehren, ergreifen, ergötzen (*docere*, *movere*, *delectare*).[1]) Die Ausbildung dieser drei Punkte geht wahrscheinlich auf die Stoiker zurück, wenn auch bei Aristoteles die Ansätze dazu vorhanden sind.

2. Die Lehre von der Auffindung des rednerischen Stoffes.

a) Die gerichtliche Beredsamkeit.

Intellectio (νόησις). *Quaestio, causa* (θέσις, ὑπόθεσις).

3. Die Lehre von der Auffindung des rednerischen Stoffes gliedert sich in drei Abschnitte nach den drei Arten der Beredsamkeit und innerhalb dieser Abschnitte wieder nach den Teilen der Rede. Vorausgeschickt wurden aber einige allgemeine Erörterungen über die rednerischen Themen selbst, welche den Inhalt der sogenannten νόησις oder *intellectio* ausmachen.[2]) Jedes Thema, welches dem Redner vorliegt, ist entweder in der Form einer Frage gegeben oder lässt sich doch leicht in die Form einer oder mehrerer Fragen bringen. Diese Fragen als *materia artis* und somit als Ausgangspunkt der gesamten Rhetorik nannte Hermagoras nach dem Vorgang der Stoiker ζητήματα πολιτικά (gemeinverständliche wissenschaftliche Fragen), weil zu ihrer Beantwortung die allgemeine Bildung jedes Staatsbürgers (πολίτης) ausreicht, z. B. ob etwas gerecht oder ungerecht, sittlich, löblich, nützlich, strafwürdig ist oder nicht, und deren Beantwortung unter Umständen von jedem im politischen Leben vor Gericht oder in der Volksversammlung verlangt werden kann, im Unterschied von solchen Fragen, zu deren Beantwortung besondere Fachkenntnisse erforderlich sind, mit denen der Redner nichts zu thun hat.[3]) Diese ζητήματα πολιτικά zerfallen nun weiter in θέσις, *quaestio*, und ὑπόθεσις, *causa*, je nachdem die Fragen ganz allgemeiner oder spezieller Art sind, d. h. sich auf eine bestimmte Person, Zeit, Ort u. dgl. beziehen; doch lässt sich jede Hypothesis auf eine allgemeine Frage, Thesis, zurückführen, und nur insoweit hielt Hermagoras die Thesen für Sache rednerischer Übung.[4]) Ausdrücklich trennten seine Anhänger ihrem Inhalte nach theoretische Thesen

---

14—17, XV 187; Aristot. bei Diog. Laert. V 18, Dionys. Hal. bei Syrian ed. Rabe I 3. 15, 15. 24; Aristid. XLV 114; Quint. III 5. 1; Cornificius I 2. 3 nennt auffallenderweise *ars*, *imitatio*, *exercitatio*. Ueber das Verhältnis von φύσις und τέχνη urteilt treffend der Autor περὶ ὕψους c. 2 und c. 36.

[1]) Cic. de opt. gen. 1. 3; orat. 29, 101; de orat. II 27. 115; Quint. III 5. 2; vgl. Arist. Rhet. I 2.

[2]) Sulp. Vict. p. 315 H: *causa proposita primum intellegere debemus, cuiusmodi causa sit. — intellegendum primo loco est, thesis sit an hypothesis. cum hypothesin esse intellexerimus, id est controversiam, intellegendum erit, an consistat, tum ex qua specie sit, deinde ex quo modo, deinde cuius status, postremo cuius figurae.* Vgl. Rhet. Gr. V 217, VI 34, VII 15 W.

[3]) Sext. Emp. adv. rhet. § 62: Ἑρμαγόρας τελείου ῥήτορος ἔργον εἶναι ἔλεγε τὸ τεθὲν πολιτικὸν ζήτημα διατίθεσθαι κατὰ τὸ ἐνδεχόμενον πειστικῶς. August. 138 H. (c. 4): *sunt autem civiles quaestiones, quarum perspectio in communem animi conceptionem potest cadere, quod Graeci κοινὴν ἔννοιαν* (gemeiner Verstand) *vocant. — omnia, quaecunque huiusmodi sunt, ut ea nescire pudori sit, et quae vel ignorantes, quasi sciamus tamen, cum simulatione prae nobis ferimus, quotienscunque in dubitationem vocantur, efficiunt civilem quaestionem.* Thiele a. a. O. S. 35 schreibt die Erfindung des Ausdrucks πολιτικὰ ζητήματα dem Hermagoras zu.

[4]) Quint. II 21. 21.

(*quaestiones cognitionis*), d. h. allgemeine wissenschaftliche Fragen — ihre Behandlung fällt den Philosophen und nicht dem Redner zu — von den praktischen Thesen (*quaestiones actionis*), auch *θέσεις πολιτικαί* genannt, deren Behandlung aber auch wieder nur insoweit Sache des Redners ist, als jeder Hypothesis allemal eine Thesis zu Grunde liegen muss, weshalb schon Athenäus, der Zeitgenosse und Nebenbuhler des Hermagoras, die *θέσις* geradezu als *μέρος ὑποθέσεως* bezeichnet hatte. [1]) Denn Thesis und Hypothesis unterscheiden sich im Grunde nur durch einen Komplex bestimmter Umstände, der dort fehlt, hier vorhanden ist. Diese Umstände heissen mit einem der stoischen Philosophie entlehnten Ausdruck *περιστάσεις* oder *περιστατικά*, *circumstantiae*, auch wohl *στοιχεῖα τοῦ πράγματος* oder *ἀφορμαί*. Hermagoras nahm deren sieben an: *πρόσωπον*, *πρᾶξις*, *χρόνος*, *τόπος*, *αἰτία*, *τρόπος*, *ἀφορμαὶ* (Mittel) *ἔργων*. Die späteren Rhetoren setzten diesen oder jenen Umstand hinzu, liessen auch wohl den einen oder anderen aus. [2]) Wichtiger war es, dass man später, in nachchristlicher, sophistischer Zeit, die *ζητήματα πολιτικά* mit Ausschluss der Thesen auf Hypothesen vom *genus iudiciale* und *deliberativum* beschränkte. [3])

Nach ihrem Inhalte teilte Hermagoras ferner die *πολιτικὰ ζητήματα* in ein *γένος λογικόν* und ein *γένος νομικόν*, je nachdem sie es mit einer Sache oder That zu thun haben, über die mittelst logischer Operation (*λόγῳ*) zu urteilen ist, oder eine schriftliche Urkunde, ein *ῥητόν*, meist eine gesetzliche Bestimmung, ihren Ausgangspunkt bildet. Diese Unterscheidung eines *genus rationale* und *legale* wurde allgemein beibehalten, nur dass sie späterhin mit Ausschluss der Thesen und sonstiger Hypothesen lediglich das *genus iudiciale* betraf. [4])

Status (*στάσις*) oder *constitutio causae*.

4. Der Redner hat nun im weiteren zuzusehen, ob die ihm vorliegende Frage in sich Bestand hat oder nicht. Nur im ersteren Falle ist sie überhaupt zu einer rhetorischen Behandlung geeignet. Da nun die *ζητήματα πολιτικά* streitige Fragen sind, bei denen einer bejahenden Antwort immer auch eine verneinende Antwort wenigstens der Möglichkeit nach gegenübersteht, sodass der Redner, wenn er sich selbst für die eine Annahme entscheidet, auf entgegengesetzte gegnerische Einwendungen gefasst sein muss, so sind *κατάφασις*, *affirmatio*, Bejahung, und *ἀπόφασις*, *negatio*, Verneinung, nächst den Peristasen die eigentlich bestimmenden Elemente einer Hypothesis, aus deren Gegenüberstellung sich die *στάσις*, *status*, der eigentliche Bestand der Frage, und somit dasjenige, was der Redner zu beweisen hat, ergibt. Nur wenn die Peristasen in ausreichender Anzahl vorhanden sind und *κατάφασις* und *ἀπόφασις* nichts Widersinniges enthalten, ist das *ζήτημα* ein *συνεστός*, im anderen Falle ein *ἀσύστατον*

---

[1]) Striller, De Stoic. stud. rhet. p. 20 bis 26. Quint. III 5. 9.

[2]) Augustin. p. 141 H; Hermog. II 212 Sp., Syrian ed. Rabe II 39, 19; Rhet. Gr. VI 48, 165, 316 W.; Plut. de vit. et poesi Homeri c. 74; Quint. III 5. 17 ff. Daher stammt der Memorialvers eines mittelalterlichen Grammatikers: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.*

[3]) Hermog. II 133 Sp.

[4]) Quint. III 5. 4; Cic. de inv. I 12. 17; or. 34. 121; Hermog. II 139 Sp. Eine etwas abweichende Ansicht hat Thiele a. a. O. S. 78 ff.

und zur weiteren rednerischen Behandlung ungeeignet. Demnach bestimmte Hermagoras den Status einer vorgelegten Frage als die Behauptung, nach deren Bejahung und Verneinung die rednerische Aufgabe sich ergibt, und worauf die Beweise in den Teilen der Rede zurückgehen, also den eigentlichen zu beweisenden Kernpunkt der Frage.[1]) Dieser Status muss aber nicht bloss aufgestellt, sondern auch begründet werden; die Begründung des Anklägers heisst *αἴτιον* (*causa, causativum litis*); *συνέχον* (*αἴτιον αἰτίου, continens, firmamentum*) dasjenige, worauf der Angeklagte sich stützt; daraus ergibt sich das *κρινόμενον* (*de quo contenditur, iudicatio*), der eigentliche Gegenstand der richterlichen Entscheidung. Fehlen bei einem zu untersuchenden Falle die notwendigen Peristasen oder Begründungen, so nennt man das Problem *ἀσύστατον*, das vierfach sein kann: 1. *κατ' ἐλλιπές*, wenn die Verdachtsmomente nicht durch Ort, Zeit u. a. erwiesen werden können, 2. *κατ' ἰσότητα* (später *πρίων* genannt), wenn Kläger und Beklagter dasselbe gegen sich vorbringen, 3. *κατ' ἑτερομερίαν* (*μονομερές*), wenn der eine Teil keine Möglichkeit der Begründung gegenüber dem andern hat, 4. *ἄπορον*, wenn von beiden Teilen keine Begründung vorliegt, also auch keine *iudicatio* erfolgen kann. Die Stasis ist also hier entweder in einem Teile unvollständig, oder es fehlen beide Teile derselben.[2]) Anwendung konnten diese Asystata natürlich nur finden in den Rhetorenschulen bei Anfertigung erdichteter Suasorien und Kontroversien.

Die systematische Ausbildung und Vollendung der Statuslehre rührt ebenfalls von Hermagoras her, doch fand er den Begriff der *στάσις* bereits vor. Er hat ihn von den Stoikern entlehnt, und diese haben ihn wieder von den Isokrateern überkommen. Die ältesten technischen Lehrbücher einschliesslich der Techne des Isokrates kannten ihn nicht.[3]) Auch dem Anaximenes und Aristoteles ist er fremd. Er soll zuerst von Naukrates, einem Schüler des Isokrates, oder von Zopyrus von Klazomenä, einem Rhetor des dritten Jahrhunderts aus der Zeit des Dichters Arat und des Timon von Phlius, also der älteren Stoiker, aufgestellt worden sein.[4]) Im zweiten Jahrhundert finden wir ihn bei dem Stoiker Arche-

[1]) Quint. III 6. 21: *Hermagoras statum vocat, per quem subiecta res intellegatur et ad quem probationes etiam partium referantur.* Rhet. Gr. V 78 W. wird als Definition des Hermagoras angeführt: *φάσις πολιτικὴ πρὸς ἀπόδειξιν φερομένη τοῦ ζητήματος*, vgl. VII 173, daher lautete sie nach Thiele a. a. O. S. 50 vollständig: *στάσις ἐστὶ φάσις, καθ' ἣν ἀντιλαμβανόμεθα τοῦ ὑποκειμένου πράγματος καὶ ἐφ' ἣν αἱ κατὰ μέρος πίστεις ἀνάγονται.* Aehnlich Syrian. ed. Rabe II 48. 14: *στάσις τοίνυν ἐστὶ πρότασις ἁπλῆ ῥητορικὴ πρὸς ἀπόδειξιν κομιζομένη μιᾶς φάσεως τῶν ἐν τῷ πολιτικῷ ζητήματι κειμένων, καθ' ἣν ἡ διαίρεσις γίνεται τῶν κεφαλαίων τῶν πρὸς πίστιν κομιζομένων.*

[2]) Augustin. p. 144; Fortunat. p. 82; über die umgekehrte Fassung von *αἴτιον* und *συνέχον* bei Cicero de inv. I 13. 68, part. or. 29, 103, Cornificius I 16, 26 vgl. Volkmann S. 100 ff.; Thiele S. 93 ff. Die Asystata übergingen sie, erörterten aber die Ausführung der in Frage kommenden Begriffe; auch hierüber finden sich bei Cicero auffallende Widersprüche: H. Netzker, Hermagoras Cicero Cornificius quae docuerint de statibus, Kiel 1879. Stehendes Beispiel des *ἀσύστατον* und zwar des *ἀντιστρέφον*, bei welchem die streitenden Parteien dasselbe für sich geltend machen, ist die bekannte Geschichte von Protagoras (oder Korax) und seinem Schüler Euathlus bei Gell. V 10 u. a.

[3]) Sopater Rhet. Gr. V 7 W.

[4]) Thiele a. a. O. S. 177 ff. glaubt nicht an eine allmähliche Entwickelung der Statuslehre und lässt das System der *στάσεις* ausschliesslich und mit einem Male Hermagoras verfasst haben; dagegen spricht die ausdrückliche Angabe des Quintilian III 6. 3 und wohl auch die Natur der Sache selbst.

demus von Tarsus,[1]) wohl einem älteren Zeitgenossen des Hermagoras. Wenn aber Anaximenes c. 4 von drei Methoden der Verteidigung handelt, die genau drei späteren Status entsprechen, und Aristoteles an einer Stelle seiner Rhetorik (I 13) von einer Art der Verteidigung spricht, die im sogenannten *status definitivus* sich wiederfindet, so ergibt sich, dass die Statuslehre ursprünglich von den verschiedenen Fällen der Verteidigung im *genus iudiciale* ausgegangen ist, durch welche auch dem Kläger erst der eigentlich springende Punkt seines Beweisverfahrens gegeben wurde, und dass sie erst späterhin auch auf die Gesetzesfragen des *genus iudiciale*, dann auf die anderen *genera* und schliesslich selbst auf die Thesen übertragen worden ist; dies wurde aber nur dadurch möglich, dass man eine wesentliche Verschiedenheit der einzelnen Hypothesen und eine Homonymie im Begriff der *στάσις* übersah. Lediglich bei den Thatfragen vom *genus iudiciale* tritt an die Stelle von *κατάφασις* und *ἀπόφασις* der Widerstreit zwischen der Behauptung des Klägers und der Entgegnung des Verklagten, und erst aus diesem Widerstreit entsteht, unter der weiteren Voraussetzung, dass Kläger und Verklagter ihre Behauptungen begründen können, der eigentliche Gegenstand der Frage und der richterlichen Entscheidung, das *κρινόμενον* oder die *iudicatio*. Wenn nun die meisten späteren Rhetoren den *status* nicht wie Hermagoras aus *κατάφασις* und *ἀπόφασις* schlechthin, sondern aus dem Widerstreit zwischen *accusatoris intentio* und *defensoris depulsio* herleiteten[2]) und dann die hierbei sich ergebenden Fälle in Arten und Unterarten zerlegten, so durften sie nicht behaupten, dass diese Status auch für Hypothesen vom *genus deliberativum* und *demonstrativum* ihre Gültigkeit hätten, bei denen es ja *accusator* und *defensor* nicht giebt. Andererseits ist klar, dass die Definition und Herleitung des Status, wie sie Hermagoras aufstellt, zwar auf alle *ζητήματα πολιτικά* Anwendung findet, aber die charakteristische Eigentümlichkeit der Thatfragen vom *genus iudiciale* und die praktische Wichtigkeit des Status gerade bei diesen Fragen nicht zur Geltung kommen lässt. Denn nur bei ihnen ist die Auffindung des rednerischen Stoffes vom Status abhängig, keineswegs bei den übrigen Hypothesen. Man musste eben den allgemeinen Status sämtlicher Hypothesen von dem besonderen Status einzelner unterscheiden. — Sämtliche Hypothesen nun sind entweder *ζητήματα ἀσύστατα* oder *συνεστῶτα*, unter den *συνεστῶτα* sind wieder die einen *στασιαζόμενα*, insoferne sie Thatfragen vom *genus iudiciale* behandeln, die anderen dagegen vom *genus deliberativum* und *demonstrativum* sowie die Thesen *ἀστασίαστα*.

Erst mit dieser Unterscheidung kommt Klarheit in eine Lehre, die weniger in ihrer Anwendung auf konkrete Fälle als in ihrer allgemeinen Herleitung und Entwicklung in den Schriften der Rhetoren mit mannigfachen Widersprüchen und Unklarheiten behaftet ist und Gegenstand unendlichen Streites war. Auf Hermagoras gehen alle Angaben zurück; aber seine Theorie kann nur mit Vorsicht aus den rhetorischen Lehrbüchern des Cicero (*de inv.* II 3) und Cornificius (II 2) geschält werden.

Ueber Naukrates vgl. Dionys. de Isaeo c. 19, über Zopyrus Diog. Laert. IX 114.

[1]) Quint. III 6. 31; er stellte zwei *status* auf, den *coniecturalis* und den *definitivus*.

[2]) So Cornif. I 11. 8; Cic. de inv. I 8. 10, Top. 25. 93; Quint. III 6. 7; Augustin. p. 143.

Am übersichtlichsten ist sie verhältnismässig bei Hermogenes, der nichts weniger als ein „selbständiger und produktiver Rhetor" war.[1]) Bei ihm beschränken sich die Status auf das *genus iudiciale* und einen Teil der Fälle vom *genus deliberativum*. Die paränetischen Suasorien und das ganze *genus demonstrativum* sowie die Thesen sind ἀστασίαστα.[2]) Im übrigen ist die Terminologie des Hermagoras im ganzen beibehalten. Wir haben zunächst vier Grundstatus: 1. στοχασμός, *status coniecturalis*, 2. ὅρος, *status finitivus* oder *definitivus*, 3. ποιότης, *status qualitatis* oder *iudicialis*, 4. μετάληψις, *translatio*. Im ersten Falle leugnet der Angeklagte die ihm vom Kläger schuldgegebene That, der Kläger hat infolgedessen den Konjekturalbeweis zu liefern, dass der Angeklagte die That wirklich verübt hat; es wird gefragt nach dem *an sit* (περὶ οὐσίας). Im zweiten Falle giebt der Angeklagte die That zu, bestreitet über die vom Kläger gewählte Bezeichnung derselben als richtig; es wird nach dem *quid sit* (περὶ τῆς ἰδιότητος, περὶ τοῦ αὐτοῦ καὶ ϑατέρου) gefragt. Im dritten Falle giebt der Verklagte die That, auch die vom Kläger gewählte Bezeichnung derselben zu, behauptet aber ihre Rechtmässigkeit oder bringt Milderungsgründe vor; es wird nach dem *quale sit* (περὶ ποιότητος) gefragt. Im vierten Falle bestreitet der Verklagte dem Kläger das Recht zur Erhebung der Klage an diesem Orte, zu dieser Zeit oder aus sonst einem Grunde und sucht damit um die Verteidigung herumzukommen. Der *status qualitatis* wird nun weiter eingeteilt. Aber während Hermagoras neben die vier στάσεις des γένος λογικόν (*genus rationale*): στοχασμός, ὅρος, ποιότης (περὶ προσώπων, περὶ αἱρετῶν καὶ φευκτῶν, πραγματική), μετάληψις das γένος νομικόν, die ζητήματα νομικά, als selbständige Gattung stellte, rechneten die späteren Rhetoren das *genus legale*[3]) zum Qualitätsstatus; daher unterscheidet Hermogenes eine ποιότης λογική und νομική. Erstere fragt auf Grund einer That, letztere auf Grund eines ῥητόν, einer Urkunde oder gesetzlichen Bestimmung. Ist die That, um die es sich handelt, zukünftig, so giebt dies die ποιότης πραγματική, meist bei Aufgaben des *genus deliberativum*, aber auch bei den gerichtlichen γραφαὶ παρανόμων. Die bereits geschehene That giebt die δικαιολογία, *constitutio iuridicialis*, den eigentlichen Qualitätsstatus. Gesteht der Angeklagte seine That als kein Vergehen zu, sondern erklärt er sie für eine erlaubte Handlung, so erhält man die ἀντίληψις, *constitutio iuridicialis absoluta*. Erkennt er sie als ein Vergehen an, sucht es aber durch Herbeiziehung von Nebenumständen zu rechtfertigen, so giebt dies die ἀντίϑεσις, *constitutio iuridicialis assumptiva*. Behauptet er aber, dass der anderweitige Nutzen der That das Gesetzwidrige und Strafbare derselben überwiegt, so bildet dies die ἀντίστασις, *comparatio* oder *compensatio*. Behauptet er, zu seiner That durch den, zu dessen Gunsten der Rechtshandel eingeleitet ist, veranlasst oder gezwungen worden zu sein, so entsteht ἀντέγκλημα, *relatio criminis*. Überträgt er

---

[1]) Thiele a. a. O. S. 90 ff.

[2]) Darauf weisen die Kommentatoren des Hermogenes mehrfach ausdrücklich hin: Rhet. Gr. III 480, IV 35. 226. 704. 721 (Syrian. ed. Rabe II 168 u. a.), V 226. 398, VI 32. 40 W., Sopater prol. Aristid. de quattuorviris p. 753.

[3]) H. Netzker, Ueber die constitutio legitima des Cornificius in Jahrb. f. Phil. 1886 S. 411 ff.; Volkmann S. 88 ff.

die Schuld auf andere Personen als den Beeinträchtigten, so entsteht *μετάστασις*, *remotio criminis.* Entschuldigt er endlich die That mit Zufall, Unwissenheit oder notwendigen Umständen, so giebt dies die *συγγνώμη*, *purgatio* oder *deprecatio.* Auch bei der *ποιότης νομική* werden vier Fälle unterschieden, die aber in der Beschaffenheit des zu grunde liegenden Gesetzes, Testamentes, Volksbeschlusses, Gewohnheitsrechtes u. a. selbst ihren Grund haben. Scheinen sich nämlich Buchstabe und beabsichtigter Sinn der schriftlichen Urkunde entgegenzustehen, so entsteht die *στάσις κατὰ ῥητὸν καὶ ὑπεξαίρεσιν* (oder *διάνοιαν*), *constitutio scripti et voluntatis.* Soll sich aus einer positiven Bestimmung der schriftlichen Urkunde eine andere nicht ausdrücklich vermerkte als Folge ergeben, so erhalten wir den *συλλογισμός*, *constitutio rationativa.* Enthält die Urkunde eine Zweideutigkeit im Ausdruck, so führt dies zur *ἀμφιβολία*, *ambiguitas.* Findet endlich zwischen zwei oder mehreren Gesetzesstellen ein Widerspruch statt, so entsteht die *ἀντινομία*, *leges contrariae.*

Der scholastische Scharfsinn der späteren Rhetoren gefiel sich in einer Spaltung dieser dreizehn Status in eine Menge von Unterarten, die hier nicht weiter aufzuzählen sind. Praktisch verwertet aber wurde die Statuslehre nicht bloss bei Anfertigung von Kontroversien in den Rhetorenschulen,[1]) sondern auch bei der Erklärung der klassischen Redner (sowie der Reden des Thukydides), und hier mit Recht. Denn es unterliegt keinem Zweifel, dass die Theorie von der längst geübten Praxis der Redner abgeleitet ist.[2]) Die meisten der aus dem Altertum überlieferten Gerichtsreden gehören dem *status coniecturalis* an; so Antiph. I, VI, Isae. III—IX, Lys. III, XX, Demosth. de falsa legat., Cic. pro Rosc. Am., pro Sulla, pro Plancio, pro Cluent., pro rege Deiot., pro Archia. Definitionsstatus hat Demosth. in Mid., Isae. de Cleon. hered., Lycurg. adv. Leocrat. Qualitätsstatus und zwar relatio criminis Antiph. Tetr. III, Cic. pro Mil., relatio und compensatio Cic. pro Sestio, remotio Lys. or. XII. Reine constitutio iuridicialis absoluta Lys. or. I, Isae. or. II, Cic. div. in Caec., von anderen als qualitas negotialis comparativa de constituendo accusatore bezeichnet. Translationsstatus endlich, in der Regel mit Konjekturalbeweis verbunden, Lys. or. XXIII, Isocr. or. XVIII, Demosth. or. XXXII—XXXVIII, XLV, Cic. pro Rab. Post.; constitutio scripti et voluntatis Cic. pro Caecina und pro Tullio.

Genera und *figurae causarum.* *Ductus* und *sermo figuratus.*

5. Hat sich der meditierende Redner überzeugt, dass er es mit einer *συνεστῶσα ὑπόθεσις*, und falls sie nicht *ἀστασίαστος* ist, mit welcher Art des Status er es zu thun hat (die etwaige Einrede des Gegners ist ihm aus der Voruntersuchung bekannt), so muss er im weiteren Verlauf der *intellectio* (*νόησις*) das *genus* und die *figura causae* in Erwägung ziehen.[3])

[1]) [Quint.] declam. 320 (p. 255 R.).

[2]) Dies sagt auch Sopater Rhet. Gr. IV 446; Anon. VII 44 W. Von besonderem Interesse ist Lys. or. XIII 51 ff.

[3]) Die Arten der Hypothesen nach der moralischen Beschaffenheit des Gegenstandes heissen bei Cicero de inv. I 15. 20, Cornificius I 3. 5, Quintilian IV 1. 40 *genera causarum*, bei Fortunatian p. 109 H. und Augustin p. 147 H. *figurae* (wie bei Hermagoras *σχήματα*) *materiarum* oder *controversiarum*, bei Sulpitius Victor p. 316 H. *modi causarum.*

Dies ist für die Anlage des Proömiums mit Rücksicht auf die Meinung der Zuhörer von der Sache besonders wichtig. Je nach dem Inhalt der Hypothese unterscheidet man ein 1. *γένος ἔνδοξον*, *genus honestum*, wenn der Gegenstand allgemein der Bekämpfung oder Verteidigung wert erscheint und nach Hermagoras eine Einleitung entbehrlich macht; [1]) 2. ein *γένος ἄδοξον*, *genus humile*, wenn die Personen, die wir anklagen oder verteidigen, gemeine, niedrige Leute sind, die, wie der Gegenstand ihres Streites, kaum der Beachtung wert erscheinen; 3. ein *γένος ἀμφίδοξον*, *genus ambiguum* oder *anceps*, wenn der Gegenstand gemischter Natur ist, anständige Person und unanständige Sache oder umgekehrt; 4) *γένος παράδοξον*, *genus admirabile* (bei Cornificius wohl richtiger *genus turpe* genannt), [2]) wenn der Gegenstand derartig ist, dass man sich überhaupt wundert, wie jemand es wagt, ihn verteidigen zu wollen; endlich 5. ein *γένος δυσπαρακολούθητον*, *genus obscurum*, [3]) wenn der Gegenstand sehr verwickelter Art und deshalb schwer verständlich ist, z. B. wenn es sich um viele Personen oder Sachen handelt. Diese *genera causarum* kommen bei Hypothesen aller drei Gattungen der Beredsamkeit vor, sodass auch der epideiktische Lobredner einen paradoxen, ja adoxen Gegenstand behandeln kann. Von anderen Gesichtspunkten, z. B. dem Umfange aus, ob das Thema eine Kontroverse über einen oder mehrere mögliche Punkte enthält, ob Ethos oder Pathos (Leidenschaft des Angeklagten bei Verübung seiner That) zur Anwendung kommt, werden noch andere *genera causarum* aufgestellt, die aber von geringerem Belang sind.

Neben dieser mehr unwesentlichen Verschiedenheit und äusserlichen Einteilung der *genera* oder *figurae causarum* oder *controversiarum* versteht man gewöhnlich unter *figura causae*, *σχηματισμός*, oder *ductus* einer Rede die ganze Art und Weise der Behandlung des Themas, welche der Redner in seiner Rede von Anfang bis zu Ende in Anwendung bringt. Gehört das Thema der Vergangenheit an, so stimmt die Absicht des Redners mit seinen Worten überein: er spricht seine wahre Meinung geradezu aus und redet im *ductus simplex*. Gehört das Thema aber der Gegenwart oder Zukunft an, so ist die wahre Absicht des Redenden von seinen Worten nicht selten verschieden: er spricht alsdann im *sermo figuratus* und behandelt sein Thema als *πρόβλημα ἐσχηματισμένον*. Beim *σχηματισμὸς ἐναντίος*, dem *ductus subtilis*, beabsichtigt demnach der Redner gerade das Gegenteil von dem, was er sagt, lässt aber in der Art, wie er sein Thema behandelt, seine wahre Meinung deutlich genug durchblicken. Beim *σχηματισμὸς πλάγιος*, dem *ductus obliquus*, bringt der Redner ausser der Durchführung des Gegenteils von dem, was er sagt, in seiner Rede etwa durch Überbietung der Vorschläge des Gegners noch etwas anderes zu stande, weshalb man in diesem Falle auch von einer Verflechtung verschiedener Hypothesen sprechen kann. Beim *σχηματισμὸς κατ' ἔμφασιν*, dem eigentlichen *ductus figuratus*, wird der Redner durch irgend einen, meist sittlichen Grund verhindert, seine Mei-

---

[1]) Dagegen spricht sich Augustin p. 148, 30 H. aus.

[2]) G. Thiele, Quaestiones de Cornifici et Ciceronis art. rhet. p. 6.

[3]) Nach Thiele, Hermagoras S. 115, erst ein späterer Zusatz zur Theorie des Hermagoras.

nung gerade herauszusagen, lässt sie aber im Verlauf der Rede durch allerlei Zweideutigkeiten des Ausdrucks für den Zuhörer verständlich genug durchblicken, wie dies in der Abschiedsrede des Aias bei Sophokles v. 646 ff. und in Ciceros vierter Rede gegen Katilina der Fall ist. Wird die figurierte Redeweise nicht in einer ganzen Hypothese, sondern nur in dem einen oder andern Teile einer Rede angewandt, so redet man nur von *λόγος ἐσχηματισμένος* oder *χρῶμα*, *color*. Ein merkwürdiges Beispiel von *sermo figuratus* giebt die Rede des Herodes Atticus (unter Hadrian) *περὶ πολιτείας*. Aber auch die pseudo-demosthenische Rede ‚Über die Verträge mit Alexander' ist figuriert, und dass wenigstens der Begriff des *sermo figuratus* dem Isokrates nicht fremd war, beweist der Panathenaicus § 239—265. Der Ausdruck *σχῆμα* aber für eine derartige Darstellung scheint auf Zoilus, den Schüler des Sophisten Polykrates und Freund des Diogenes, zurückzugehen; Cornificius und Cicero übergehen den ganzen Gegenstand und wissen von *color* und *ductus* der Rede nichts, aber die Theorie des *sermo figuratus* reicht wohl in die Zeit des Hermagoras und der älteren stoischen Schule hinauf. [1])

Die Teile der Gerichtsrede.

6. Soweit die *νόησις* oder die Betrachtung des Themas. Die Rede selbst nun zerfällt naturgemäss in zwei Teile: *πρόθεσις*, Darlegung des Gegenstandes, und *πίστις*, Beweis. Doch sagt Aristoteles, der dies des weiteren auseinandersetzt, dass man gewöhnlich ein *προοίμιον* vorausschickte und einen *ἐπίλογος* folgen liess. [2]) Zum Beweis gehört auch die Widerlegung des Gegners (*λύσις*, *τὰ πρὸς ἀντίδικον*). Weiter trennte man die *πρόθεσις* als *propositio* oder Ankündigung des zu behandelnden Gegenstandes, meist mit zugefügter Dispositionsübersicht, *partitio*, ohne jedoch dieselben zu besonderen Teilen der Rede zu erheben, von der eigentlichen Erzählung, *διήγησις*, *narratio*, und so gelten in der Hermagoreischen Rhetorik *προοίμιον*, *prooemium*, *διήγησις*, *narratio*, *πίστις* oder *ἀπόδειξις* oder *κατασκευή*, *tractatio* oder *probatio*, *λύσις* oder *ἀνασκευή*, *refutatio*, *ἐπίλογος*, *peroratio* als die stehenden fünf Teile der Rede. Da nun der Redner nicht bloss beweisen, sondern auch überreden will, so fasste man die Teile der Rede wieder in ein *πραγματικὸν εἶδος* — Erzählung und Beweis — und ein *παθητικὸν εἶδος* — Proömium und Epilog — zusammen. [3])

Die Einleitung, *προοίμιον*, *prooemium* oder *principium* oder *exordium*, will die Zuhörer auf die zu behandelnde Sache vorbereiten. Zu diesem Zwecke ist es ihre Aufgabe, den Zuhörer wohlwollend und gelehrig

---

[1]) Ueber *sermo figuratus* vgl. [Dionys.] Rhet. c. 8. 9, Hermog. *περὶ εὑρ.* II 258 Sp.; Anon. III 118 Sp.; Aps. *περὶ ἐσχημ. προβλ.* I² 2 Sp.; Fortun. p. 84 H.; Mart. Cap. p. 463 H.

[2]) Arist. Rhet. III 13. Schon vor Aristoteles waren feste Bestimmungen über die Teile der Rede aufgestellt worden, wie ja nach einer etwas unsicheren Ueberlieferung schon Korax seine Reden vor dem Volke in *προοίμια*, *διηγήσεις*, *ἀγῶνες*, *παρεκβάσεις* und *ἐπίλογοι* zerlegt hatte (Rhet. Gr. IV 14; vgl. Syrian ed. Rabe II 127. 4). Nach Doxopatres (Rhet. Gr. VI 13 W.) waren es nur drei Teile: *προοίμια*, *ἀγῶνες*, *ἐπίλογοι*. L. Spengel (Rhein. Mus. XVIII 508) hält diese Angaben für Erfindungen späterer Rhetoren.

[3]) Apsin. I² 2. 297 Sp. Aehnlich Cic. part. orat. 1. 4: *orationis quot sunt partes? quattuor: earum duae valent ad rem docendam, narratio et confirmatio; ad impellendos animos duae, principium et peroratio.*

zu machen.[1]) Sie nimmt ihren Ausgang entweder von der Person (Redner, Kläger, Gegner, Richter) oder von der Sache oder von beiden. Die Anwendung der einzelnen Vorschriften richtet sich nach den *genera causarum*. Beim *γένος ἀμφίδοξον* muss die Einleitung den Richter hauptsächlich wohlwollend, beim *δυσπαρακολούθητον* gelehrig, beim *ἄδοξον* aufmerksam machen. Das *ἔνδοξον* genügt schon an sich, den Richter zu gewinnen; oft ist daher in diesem Falle eine ausführliche Einleitung gar nicht nötig und kann sofort mit der Darlegung des Gegenstandes begonnen werden.[2]) Beim *γένος παράδοξον* muss der Redner sich das Wohlwollen der Richter vorsichtig und wie auf einem Umwege zu verschaffen suchen. Hier redet man daher nicht von einem *προοίμιον*, sondern einer *ἔφοδος*, *insinuatio*. Der Umfang der Einleitung richtet sich nach der Wichtigkeit und Schwierigkeit der Sache. Ihren Schluss bildet immer dasjenige, woraus sich ein ungezwungener Übergang zum Folgenden ergiebt. In der späteren Rhetorik (Hermogenes, Apsines, Menander) teilte man das Gesamtproömium der Rede in mehrere Spezialproömia, die jedes für sich der Reihe nach die Punkte behandeln, auf die es bei der Einleitung ankommt: so unterschied man in der ersten olynthischen Rede des Demosthenes zwei Proömien § 1 und § 2, ebenso in der dritten Rede § 1—2 und § 3, in der zweiten sogar drei: § 1—2, § 3—4, § 5—10.[3]) Manchmal beginnen in grösseren Reden einzelne Hauptteile des Beweises noch mit besonderen Proömien, wie Demosth. de cor. 56, Aesch. Ctes. 49. Über Inhalt, Umfang und Ausdrucksweise des *prooemium* geben die alten Rhetoren die eingehendsten Vorschriften, da sie diesen Teil der Rede mit Recht als einen der wichtigsten betrachteten. Manche Redner verfassten Einleitungen zu Reden im voraus, um solche für den Notfall bereit zu haben; von Demosthenes sind 56 Einleitungen zu Reden vorhanden, deren Echtheit freilich nicht unbestritten ist;[4]) auch von Cicero wissen wir, dass er Einleitungen sogar für philosophische Schriften ausarbeitete und sie dann, nicht immer treffend, den Abhandlungen vorausschickte.

Die Erzählung, *διήγησις*, *narratio*, teilt dem Richter, nachdem er durch die Einleitung hinlänglich vorbereitet ist, die Sache, über die er sein Urteil fällen soll, im Zusammenhang mit. Handelt es sich lediglich um eine Rechtsfrage, so kann sie wegfallen (Aesch. Tim.), desgleichen, wenn dem Richter bereits alles hinreichend bekannt, vielleicht schon in einer früheren Rede richtig auseinander gesetzt ist (Demosth. Lept., Lys. or. XIV.). Im Anschlusse an Isokrates verlangten die meisten Rhetoren von der Erzählung, dass sie deutlich (*σαφής*, *lucida*, *perspicua*), kurz (*σύντομος*,

---

[1]) Anon. I[2] 2 Sp. p. 208. 7: *ἔργον γοῦν, φησὶν ἐκεῖνος (Λογγῖνος), προοιμίου εὔνοια πρόσεξις εὐμάθεια.* Anon. Seguer. I[2] 2 Sp. p. 353 ff.; Dionys. de Lys. c. 17; Cornif. I 4. 6; Cic. de inv. I 15. 20, Top. 26. 97; Quint. IV 1. 5: *id fieri tribus maxime rebus inter auctores plurimos constat, si benivolum, attentum, docilem fecerimus.* Ueber die Ableitung des Wortes *προοίμιον* vgl. Arist. Rhet. III 14, Anon. Seguer. I[2] 2 p. 352. 18 Sp.: *ἰστέον, ὅτι κυρίως προοίμια ἔλεγον οἱ παλαιοὶ τὰ τῶν κιθαρῳδῶν· οἴμας γὰρ ἐκάλουν οὗτοι τὰς ᾠδάς. τὸ οὖν ἀνάκρουμα τὸ πρὸ τῆς ᾠδῆς τῆς κιθάρας προοίμιον ἐκάλουν· ἀπὸ τούτου καὶ ἐπὶ τὸν ῥητορικὸν μετενήνεκται λόγον τὸ ὄνομα.*

[2]) Ueber den Streit der Apollodoreer und Theodoreer s. S. 11.

[3]) Max. Planud. Rhet. Gr. V 365 W.

[4]) Swoboda, De Demosthenis quae feruntur prooemiis, Vindob. 1887; F. Blass, Gesch. der att. Bereds. Bd. 3.

brevis), wahrscheinlich (*πιϑανή*, *verisimilis*, *probabilis*) sei. Deutlich wird die Erzählung durch sorgfältige Beachtung der *περιστατικά*, insbesondere der übersichtlichen Reihenfolge der Begebenheiten und Zeiten, hinsichtlich der Form durch Anmut und Bestimmtheit des Ausdrucks, sowie treffende Bezeichnung der Sache in einfachen Sätzen und ruhigem Vortrag; kurz, wenn wir sie von dem Punkte aus beginnen, von wo an sie für den Richter von Belang ist, wenn der Redner nichts sagt, was nicht zur Sache gehört, wenn er alles weglässt, was unbeschadet des Verständnisses und seines Nutzens wegbleiben kann. Doch ist auch das Gegenteil, Dunkelheit und Dürftigkeit infolge allzu grosser Kürze, zu vermeiden. Wahrscheinlich wird sie, wenn sie innerlich zusammenstimmt, keine Widersprüche, überhaupt nichts enthält, was gegen die Natur oder Möglichkeit der Sache verstösst.[1]) Einige Rhetoren, insbesondere Stoiker, verlangten von einer guten Erzählung noch andere Eigenschaften, wie *μεγαλοπρέπεια*, *αὔξησις*, *ἡδονή*, *προσήνεια* oder *ἐπιείκεια*, andere fügten noch *ἐνέργεια*, *evidentia*, *ἑλληνισμὸς τῶν ὀνομάτων* hinzu, die sich jedoch unter die drei Haupteigenschaften einordnen lassen.[2]) Muster von anschaulichen, lebenswahren Erzählungen enthalten die Reden des Lysias.

An die Erzählung, doch auch an andere Stellen der Rede, schliesst sich häufig eine Abschweifung[3]) (*egressio*, *digressio* oder *excessus*, *παρέκβασις* oder *ἐκδρομή*) an: Beschreibung von Gegenden, Schilderung von Zuständen, Erörterung der gesamten Handlungsweise oder Gesinnung einer Person (Lys. or. XII 62 ff., Cic. Mur. 61 ff.); dazu gehört auch Ciceros Rede für den Dichter Archias im ganzen zweiten Teil über den Wert der Dichtkunst.

Von der Erzählung leitet die Angabe des Themas (*πρόϑεσις*, *propositio*) zum *κρινόμενον* über; diese enthält häufig eine Gliederung der Rede (*partitio*), deren einzelne Beweispunkte aufgezählt werden (Dem. fals. leg. 4; Mur. 11). Die Gliederung beschränkt sich meist auf drei Punkte. Manche Rhetoren warnen vor der Aufzählung zu vieler später zu erörternden Beweispunkte, jedenfalls müsse die einmal getroffene Anordnung ohne Auslassung einzelner Teile beibehalten werden.[4])

Der Beweis, *argumentatio*, *probatio*, *tractatio*, griechisch gewöhnlich *πίστεις* oder *ἀγῶνες*, seltener *ἀπόδειξις*, bei Hermogenes auch *κατασκευὴ κεφαλαίων* genannt, ist der wichtigste Teil der Rede, der natürlich nie fehlen darf. Bei Anaximenes c. 7 sind die Beweise noch nicht übersichtlich geschieden. Aber seit Aristoteles[5]) teilte man die Beweise allgemein in *πίστεις ἄτεχνοι*, *probationes inartificiales*, den unkünstlichen Beweis, und *πίστεις ἔντεχνοι*, *probationes artificiales*, den künstlichen Beweis. Die ersteren liegen dem Redner bereits vor, er hat sie bloss zu gestalten und anzuwenden; die letzteren, die innerhalb der Kunst liegen, hat er selbst aufzufinden. Zu den unkünstlichen Beweisen gehören nach Aristo-

[1]) Anaxim. c. 30; Cornif. I 8. 9; Cic. de inv. I 19—21; Quint. IV 2; Hermog. *περὶ εὑρ.* II 1. 7 Sp.; Apsin. I² 2 Sp. c. 5; Anon. Seguer. I² 2 Sp. p. 361 ff.

[2]) Anon. Seguer. I² 2 Sp. p. 370; Diog. Laert. VII 40; Cic. Top. 97.

[3]) Cic. de inv. I 51. 97; Quint. IV 3. 12.

[4]) Cornif. I 10. 17; Cic. de inv. I 23. 33; Quint. IV 5. 2.

[5]) Arist. Rhet. I 2; vgl. Analyt. pr. II 27; Cic. de or. II 27; Quint. V 1.

teles Gesetze, Zeugen, Verträge, Foltergeständnisse, Eidschwüre. Dazu fügte man später Herausforderungen (*προκλήσεις*, d. h. Aufforderungen an den Gegner, Sklaven zur Folter zu stellen, einen Eid zu leisten, einen Beweisgegenstand herauszugeben u. a.), Präjudizien (über dieselbe Sache früher gefällte Urteile), Gerüchte, Urkunden. Mit grosser Ausführlichkeit ergingen sich die Rhetoren [1]) über die Behandlung der Zeugenaussagen, da hievon oft die Entscheidung abhing. Bei den Griechen konnte man Fragen und Antworten des Zeugen der Rede einfügen [2]), im römischen Prozess war die *altercatio* gestattet, eine Art Wechselrede zwischen den streitenden Parteien unmittelbar vor der Fällung des Urteils nach Beendigung des Beweisverfahrens. Ein allerdings überarbeitetes Beispiel hievon ist Ciceros in P. Vatinium testem interrogatio nach seiner Rede pro Sestio. Die künstlichen Beweise teilte man nach dem Vorgange des Aristoteles ein in *πίστεις ἠθικαί* (Charakter, Handlung und Bestrebungen des Angeklagten), *παθητικαί* (Erregung der Affekte des Zuhörers) und *λογικαί* oder *πραγματικαί*: letztere beruhen auf logischen Operationen, die mittelst des Gewissen oder Wahrscheinlichen dem Ungewissen eine nicht leicht zu bezweifelnde Glaubwürdigkeit zu verschaffen suchen. Wie nun in der Logik alle Beweise, welche subjektive Überzeugung hervorbringen, auf Induktion oder Syllogismus beruhen, so auch in der Rhetorik, nur dass hier an die Stelle der Induktion das Beispiel, *παράδειγμα*, an die Stelle des Syllogismus das Enthymem, *ἐνθύμημα*, *commentum* oder *commentatio* (Quint. V 10. 1) tritt. Wie das Beispiel abgekürzte Induktion, so ist das Enthymem ein abgekürzter Syllogismus, [3]) meist bloss ein behauptender Satz mit seiner ausführlichen Begründung. Ist der rhetorische Schluss aber vollständig, aus drei oder gar, wenn Ober- und Untersatz erweitert sind, aus fünf Sätzen bestehend, so heisst er in der späteren Rhetorik Epicheirem, *ἐπιχείρημα*, *argumentum* oder *ratiocinatio*. Doch wurde dieser letztere Ausdruck auch wohl synonym mit *πίστις ἔντεχνος* gebraucht. Gebildet werden die Enthymeme aus Wahrscheinlichem und aus Indicien oder Merkmalen, *ἐξ εἰκότων καὶ σημείων*. Sind letztere zwingend, sodass aus ihnen apodiktisch Wahres zu folgern ist, so heissen sie *τεκμήρια* oder *ἄλυτα σημεῖα*. Die späteren Rhetoren halten den Unterschied zwischen *εἰκότα* und *τεκμήρια* nicht recht fest. [4])

An dieser Stelle giebt die Rhetorik eine Topik der Beweise, d. h. sie weist die allgemeinen Fundörter (*τόποι*, *loci*) nach, von denen aus Beweise gewonnen werden, und erteilt dem künftigen Redner den Rat, sich dieses ganze Gebiet durch fortgesetzte Übung vollkommen zu eigen zu machen, um es in jedem einzelnen Falle sofort in Anwendung bringen zu können. Während die ältere Rhetorik nur Anweisungen für einzelne Fälle

---

[1]) Cornif. II 9; Quint. V 7.

[2]) Lys. XII 25, XIII 30; Plat. Apol. p. 24 D.

[3]) Demetr. *περὶ ἑρμ.* III § 30 Sp.: *τὸ ἐνθύμημα οἷον συλλογισμός ἐστιν ἀτελής*, Rh. Gr. VI 582 W.: *ἐνθύμημά ἐστι συνεστραμμένος ῥητορικὸς συλλογισμὸς ἀτελής*. Ueber die Ableitung von *ἐνθύμημα* s. Minuc. I² 2 p. 343 Sp.: *τὰ δὲ ἐνθυμήματα ὠνόμασται ἢ ὅτι ὁ ῥήτωρ αὐτὸς αὐτὰ εὕρηκε καὶ ἐνθυμεῖται ἢ ὅτι προσενθυμεῖσθαι τοῖς δικασταῖς, εἴ τι ἐλλείποι, καταλείπει.*

[4]) Anaxim. c. 10 ff., 14; Quint. V 9. 12, wonach Hermagoras die *σημεῖα* in *ἀναγκαῖα* und *οὐκ ἀναγκαῖα* gliederte; vgl. THIELE, Hermagoras S. 124 ff.

gab, finden wir bei Aristoteles eine vollständige Topik, doch ist die Reihenfolge der 28 Beweistopen willkürlich und nicht übersichtlich oder einheitlich zusammengefasst. Sie wurden vereinfacht und verbessert durch des Aristoteles Schüler Eudemus. Auf Aristoteles und Eudemus beruht die Topenreihe des Neokles, vermutlich dem zweiten Jahrhundert angehörig, die wir in der auch sonst höchst wertvollen Rhetorik des Anonymus Seguerianus [1]) finden. Aus demselben Neokles schöpfte auch Maximus Planudes und der anonyme Scholiast zu Hermogenes *περὶ εὑρέσεως* [2]) Die Stoiker haben nach dem ausdrücklichen Zeugnisse Ciceros die Topik nicht behandelt, [3]) wohl aber Hermagoras. [4]) Die Vermutung liegt nahe, dass die Topik, wie sie Cicero in seiner Jugendschrift *de inventione* und weiterhin Quintilian [5]) aufstellen, auf Hermagoras zurückgeht, nur dass ihre Quelle, wahrscheinlich ein rhodischer Rhetor, manche Punkte seiner Theorie änderte. Darnach werden unterschieden Topen der Person und Topen der Sache. Die letzteren zerfallen wieder in Topen, welche den Peristasen der Sache, also der *ὑπόθεσις*, und Topen, welche der Sache an sich, wie sie sich in der jeder *ὑπόθεσις* zu grunde liegenden *θέσις* darstellt, entlehnt sind. [6]) Am übersichtlichsten ist die im ganzen übereinstimmende Topik bei Fortunatian und Julius Victor, die beide in der Hauptsache die Lehre des Hermagoras unverfälscht wiedergeben. Die Topen werden eingeteilt in *loci ante rem*, *in re, circa rem*, *post rem*. Davon befassen sich die *loci ante rem* mit den Peristasen (*a persona*, *a re*, *a causa*, *a tempore, a loco*, *a modo, a materia*; der *locus a re* fehlt bei Julius Victor); die übrigen gehen auf die jeder Hypothesis zu grunde liegende Thesis zurück und sind daher mehr abstrakt logischer Natur. Da die Unterscheidung von *θέσις* und *ὑπόθεσις* der Ausgangspunkt des ganzen Systems des Hermagoras war, so folgt daraus, dass wir hier seine Lehre vor uns haben. Hierher gehört also der Schluss vom ganzen auf die Teile und umgekehrt, Beweise aus der Definition und Etymologie eines Begriffes, Beweise aus Ähnlichem und Unähnlichem, aus Gleichem und Ungleichem oder Widersprechendem, aus Grösserem oder Kleinerem, aus dem, was einer Sache vorhergeht, was auf sie folgt oder irgendwie mit ihr zusammenhängt, ferner Beweise aus dem Erfolg einer Sache und aus den über sie bereits gefällten Urteilen. Endlich nimmt man auch Beweise von einem bloss angenommenen Falle. Jedenfalls haben wir es hier mit einer späteren Umbildung der Hermagoreischen Topik zu thun; denn sie für die ursprüngliche zu halten, geht bei dem sonst unerklärlichen Schweigen Ciceros und Quintilians über dieselbe nicht an. [7]) Übrigens gehen die Rhetoren hin-

---

[1]) Eine vorzügliche Sonderausgabe derselben mit einem reichhaltigen Kommentar veranstaltete J. Graeven, Cornuti artis rhetoricae epitome, 1891; vgl. Rhet. Gr. I² 2 Sp.

[2]) Rhet. Gr. ed. Walz V 404, VII 761 ff.

[3]) Cic. de fin. IV 10; de orat. II 159, Top. 6.

[4]) Tac. dial. 19; Thiele, Hermagoras S. 124 ff.

[5]) Cic. de inv. I 24; Quint. V 10 ff.

[6]) Quint. V 8. 4: *neque esse argumentorum loci possunt nisi in iis, quae rebus aut personis accidunt. — argumenta vero reperiuntur aut in quaestionibus, quae etiam separatae a complexu rerum personarumque spectari per se possint, aut in ipsa causa, cum invenitur aliquid in ea non ex communi ratione ductum, sed eius iudicii, de quo cognoscitur, proprium.*

[7]) Striller, De Stoic. stud. rhet. p. 45. Die Kategorien *τὸ πρᾶγμα καὶ τὰ πρὸ τοῦ πράγματος καὶ τὰ μετὰ τὸ πρᾶγμα* sind

sichtlich der Verteilung, der Reihenfolge und Aufzählung der Topen, auch wo sich eine gemeinsame Grundlage ihrer Überlieferung erkennen lässt, im einzelnen sehr auseinander. Auch Cicero stellt in seinen späteren rhetorischen Schriften eine von der früheren durchaus abweichende Topik auf. Apsines nimmt 13 Topen für Enthymeme an, die alle thetisch sind, Minucian 33 Topen, thetische und hypothetische untereinander. Mehr an Aristoteles schloss sich Longinus an. [1])

Ist der Beweis der wichtigste, so ist die Widerlegung des Gegners, *λύσις*, *refutatio* oder *confutatio* — bei Cicero de inv. I 42 reprehensio genannt —, mag sie vom Beweis getrennt sein oder nicht, der schwierigste Teil der Rede. Alles, was der Gegner gegen uns aufstellt oder doch aufstellen könnte, heisst *ἀντίθεσις*. Sie bedarf der *λύσις*, die entweder das Materiale oder das Formale der Aufstellung oder beides zugleich angreift. Auch die Antithesen sind *ἄτεχνοι* und *ἔντεχνοι* und haben dieselbe Topik wie die Beweisführung, nur dass sie immer zu umgekehrtem Zwecke verwendet wird. Man sucht nach Aristoteles den Gegner zu widerlegen entweder mit einem Gegenschluss (*ἀντισυλλογισμός*) [2]) oder mit Vorbringung von Instanzen, Hemmnissen, Gegenmomenten (*ἐνστάσεις*); letztere werden aus der Sache selbst genommen oder aus einem Ähnlichen oder aus dem Entgegengesetzten oder aus einer bereits getroffenen Entscheidung. Die nachfolgenden Rhetoren unterscheiden die direkte Widerlegung (*λύσις κατ' ἔνστασιν* oder *κατ' ἀνατροπήν*), welche die Behauptung des Gegners einfach in Abrede stellt und in der Hauptsache auf Konjektur (Lys. or. I 37, Cic. pro Mur. 6. 13) und Definition hinausläuft, von der indirekten (*λύσις κατὰ μέθοδον*), die es mit der Qualität und Translation zu thun hat, und bei letzterer wieder verschiedene Arten, z. B. die *μέθοδος κατὰ περιτροπήν*, bei der man das Hauptargument des Gegners gegen diesen selbst kehrt (Dem. fals. leg. 134), die *μέθοδος κατὰ σύγκρουσιν*, bei der man die gegnerischen Behauptungen, ohne sie einzeln zu widerlegen, zusammenstellt und als widerspruchsvoll nachweist (Cic. pro Lig. 39), die *μέθοδος κατὰ μείωσιν*, bei der man die gegnerische Behauptung zu verkleinern sucht (Cic. pro Rosc. Am. c. 29, pro Mur. 5. 11), die *μέθοδος κατ' αὔξησιν*, bei der man die Sache, die der Gegner in seinem Interesse als geringfügig dargestellt hat, insbesondere nach den möglichen Folgen vergrössert, häufig in Verbindung mit *μέθοδος κατ' ἀντιπαράστασιν*, bei der man der gegnerischen Behauptung eine andere sie wesentlich entkräftende entgegensetzt (Dem. Lept. 21, 134, Cic. pro Mur. 84). Lässt sich aber gegen die gegnerischen Antithesen weder direkt noch indirekt ankommen — solche heissen *ἀντιθέσεις ἄλυτοι* —, so muss der Redner sich zu behelfen suchen, so gut es eben geht, und zu List

übrigens bereits von Isokrates bei der *κατάστασις*, der schlichten Art der Erzählung, angewandt, Rhet. Gr. IV 712 W. Ebenso unterscheidet Anaximenes c. 12 *σημεῖα πρὸ τοῦ πράγματος, ἅμα τῷ πράγματι, μετὰ τὸ πρᾶγμα*, vgl. Cic. de inv. I 30. 48. Bei Theon, Rhet. Gr. II 122 Sp., bilden diese Kategorien die Einteilung der *περιοχή*. Die Topik des Anonymus Seguerianus (I² 2 p. 383. 13 Sp.) enthält die drei Arten des *παρεπόμενον*, vgl. Cic. Top. 51, Quint. V 8. 5; aber die Kategorie *circa rem* finden wir sonst nirgends: Striller a. a. O.

[1]) Rhet. Gr. I² 2 Sp. Die Ausführung im einzelnen s. R. Volkmann, Rhetorik § 20 ff.

[2]) Arist. Rhet. II 25, ein Beispiel ist Cic. pro Mil. 6. 15.

und allerlei Sophismen seine Zuflucht nehmen, wie dies ja auch aus Demosthenes mit vielen Beispielen belegt wird.[1]) — Alle Beweismittel aber, so sorgfältig und scharfsinnig sie auch gefunden sind, machen keinen Eindruck, wenn sie nicht durch geschickte, kraftvolle Rede unterstützt werden. Daher geben die Rhetoren über ihre Anwendung die eingehendsten Vorschriften und von richtigem psychologischem Blick zeugende Beobachtungen.[2]) — Aristoteles verwarf im Gegensatz zu seinen Vorgängern *τὰ πρὸς τὸν ἀντίδικον* als besonderen Redeteil und behandelte Beweis und Widerlegung ungetrennt; ebenso Hermagoras und die von ihm abhängigen Cornificius und Cicero, sowie Hermogenes. Aber Quintilian trennte Widerlegung vom Beweis; dasselbe that Apsines um die Mitte des dritten Jahrhunderts.

Der Schluss, *ἐπίλογος*, *peroratio* oder *conclusio*, wiederholt zunächst in einer *ἀνακεφαλαίωσις* oder *ἐπάνοδος*, *rerum repetitio* oder *enumeratio*, nochmals die Hauptpunkte des vorausgegangenen Beweises und der Widerlegung, um dem Gedächtnis der Rede zu Hilfe zu kommen. Dies galt zu allen Zeiten als seine Hauptaufgabe. Aber schon Anaximenes erklärte dies als nicht genügend, und Aristoteles lässt den Schluss vierteilig, in der Techne des Theodektes dreiteilig sein: Erregung der Affekte, Lob oder Tadel und Wiederholung; der letztere Teil heisst auch *εἶδος πρακτικόν* (*πραγματικόν*?), die beiden ersteren *amplificatio* und *commiseratio*, *εἶδος παθητικόν*. Dabei blieb in der Hauptsache die nacharistotelische Rhetorik stehen; nur manche Stoiker (Chrysippus) wollten wie Plato den Schluss anf die *ἀνάμνησις τῶν κεφαλαίων* beschränkt wissen.[3]) Darnach hat der Redner die That oder den eigentlichen Gegenstand der Verhandlung mittelst eines Gemeinplatzes (*κοινὸς τόπος*, *locus communis*) zu vergrössern, d. h. alles das anzubringen, was sich gegen dieselbe, so oft sie vorkommt, sagen lässt, vor allem aber die Affekte (*πάθη*, *affectus*) der Zuhörer für oder gegen den Ankläger zu erregen. In der Hauptsache also handelt es sich dabei um *ἐλέου εἰσβολή* und *ἐκβολή*. In der Erregung und Beschwichtigung der Affekte zeigt sich die eigentliche Kraft der Beredsamkeit;[4]) von dem grössten Einfluss ist hierbei das *ἦθος* des Redners, eine durch bestimmte Eigenschaften des Charakters bedingte, sich gleichbleibende ruhige Haltung des Gemüts, die in der Persönlichkeit und Ausdrucksweise des Redners hervortretende edle Gesinnung, welche im allgemeinen dem Sinne seiner Zuhörer entspricht und bei ihnen den Eindruck hervorruft, dass sie es mit einem menschenfreundlichen, anspruchslosen und wohlwollenden Manne zu thun haben.[5]) Nur ein solcher Mann wird die Affekte im Zuhörer erregen, falls er selbst zuvor davon ergriffen ist und so Glauben an die Wahrheit seiner Worte hervorruft. Gilt es das Mitleid zu beseitigen, so ist die Kunst, durch Scherz und Witz die Richter

[1]) Quint. V 13; Apsin. I² 2 Sp. c. 6 ff.; Maximus (aus der Zeit Julians) *περὶ ἀλύτων ἀντιθέσεων* Rhet. Gr. V 577 ff. W.

[2]) Cornif. IV 42; Quint. V 12; Hermog. II 219 ff. Sp.

[3]) Anaxim. c. 36; Arist. Rhet. III 19; Anon. Seguer. I² 2 Sp. § 203, p. 388. 15, 389. 10; Cornif. II 30. 47; Cic. de inv. I 52. 98; Quint. VI 1 ff.; Apsin. I² 2 Sp. c. 12. Striller, De Stoic. stud. rhet. p. 14.

[4]) Darin fühlte sich Cicero mit Recht als Meister, orat. 37. 130.

[5]) Volkmann, Rhetorik S. 273 ff. Anon. Seguer. I² 2 p. 353. 11 Sp.

vom Ernst zum Lachen zu bringen, von grosser Bedeutung. Der Witz, der nach Aristoteles in Wortwitz und Sachwitz zerfällt, ist Sache der Begabung, [1]) nicht des Unterrichtes.

b) Die beratende und epideiktische Beredsamkeit.

7. Die meisten der im Bisherigen über die Invention der Gerichtsreden gegebenen Regeln und Vorschriften haben auch für die beiden anderen Arten der Beredsamkeit ihre Gültigkeit, sodass nur wenig Besonderes für dieselben hinzuzufügen ist. Die beratende Rede, *δημηγορία*, *suasoria*, handelt von Religionsangelegenheiten, von Gesetzen und der inneren Staatseinrichtung, über Krieg und Frieden, Bündnisse und Staatsverträge, Landesverteidigung, Staatseinkünfte, Ein- und Ausfuhr u. dgl. Im ganzen und grossen hat sie dieselbe Einteilung wie die Gerichtsrede, doch liegt es in der Natur der Sache, dass die Einleitung viel kürzer gehalten ist. Die Sache, um die es sich handelt, ist ja den Zuhörern bekannt, und noch besonders ihr Wohlwollen zu erwerben, ist kaum nötig. Ebenso wird die Erzählung meistens wegfallen. Der Epilog wird nur selten Gelegenheit haben, das Mitleid zu erregen, und kann sich in der Regel mit einer kurzen Zusammenfassung der vorgetragenen Beweispunkte begnügen; aber zur Verwendung von Beispielen findet sich wie in der Demegorie überhaupt, so ganz besonders im Schlusse die passendste Gelegenheit. [2]) Eine Aufforderung an die Anwesenden, im Sinne des Antragstellers zu stimmen oder das von ihm Gesagte wohl zu erwägen, im übrigen aber so zu stimmen, wie es nach ihrer Überzeugung dem wahren Nutzen des Staates oder ihrem wohlverstandenen Interesse entspreche, macht für gewöhnlich den Beschluss.

Den Stoff für die beratende Rede, die *partes suadendi*, giebt nach Aristoteles das *συμφέρον καὶ τὸ βλαβερόν*, das Nützliche und Schädliche; aber schon Anaximenes hatte als Topen der beratenden Rede das *δίκαιον*, *νόμιμον*, *συμφέρον*, *καλόν*, *ἡδύ*, *ῥᾴδιον*, sowie *δυνατὸν* und *ἀναγκαῖον* aufgestellt, und die späteren Rhetoren, insbesondere Hermogenes, nahmen ebenfalls eine grössere Zahl von Beweistopen an, die sie *τελικὰ κεφάλαια* oder, wie Priscian in seiner Übersetzung der Progymnasmen des Hermogenes, *capitula finalia* nannten; doch blieb neben dem *honestum* das *utile* immer die Hauptsache, und sind alle Topen im ganzen den von Aristoteles für die drei Gattungen der Beredsamkeit aufgestellten *τέλη* entlehnt. Denn will der Redner einen Gegenstand empfehlen, so zeigt er, dass er gerecht, nützlich, ehrenhaft ist; will er von etwas abraten, so weist er nach, dass es ungerecht, schädlich, unehrenhaft ist. Diese drei Hauptgesichtspunkte wurden nun wieder in verschiedene Unterarten zerlegt: das Gerechte in das Gesetzmässige, Billige, das der Sitte und dem Herkommen Entsprechende; das Nützliche in das Empfehlenswerte, Notwendige, Mögliche, Leichte, Erfolgreiche; das Ehrenhafte in das Schick-

[1]) Ueber Lachen und Witz Arist. bei Cramer, Anecd. Paris. I p. 403, Cic. de orat. II 58—71, Quint. VI 3.

[2]) Arist. III 17, Quint. III 8. 66.

liche und Rühmliche.[1]) Dass die rednerische Praxis sich in der That dieser Gesichtspunkte bedient hat, das zeigen ebensowohl die Suasorien des Isokrates und die Demegorien des Demosthenes[2]) als die Divisionen der römischen Deklamatoren bei Seneca und die Reden, welche die alten Historiker Staatsmännern und Feldherren in den Mund legen.

Die epideiktische Rede, *λόγος ἐπιδεικτικός* (*ἐγκωμιαστικός*), *oratio demonstrativa* (*laudativa*),[3]) die es als solche mit Lob oder Tadel zu thun hat, kann sich auf die verschiedensten Gegenstände erstrecken; denn loben oder tadeln lässt sich schliesslich alles mögliche, lebende Wesen, wie Götter, Heroen, Menschen, Tiere, und leblose, wie Pflanzen, Berge, Flüsse, Länder und Städte, dann auch Berufsarten, Gewerbe und Künste, einzelne Tugenden, grössere und kleinere Zeitabschnitte u. s. w. Überwiegend bleibt das Lob von Göttern und Menschen, dann von Ländern und Städten. Reine Tadelreden sind nur von sehr bedingter Zulässigkeit, meist aber wird Tadel des Gegenteiligen mit dem Lob eines Gegenstandes verbunden. Es kommt nun darauf an, mit Hilfe der allgemeinen peristatischen Topen soviele Gesichtspunkte als möglich zu gewinnen, von denen aus der betreffende Gegenstand sich loben lässt, mag man nun wirklich lobenswerte Eigenschaften nennen oder solche, die dafür gehalten werden oder wenigstens dafür ausgegeben werden können, die einzelnen Gesichtspunkte zu vergrössern und auszuschmücken, am ausführlichsten aber gerade den Punkt zu behandeln, welcher nach der Natur der jedesmaligen Aufgabe der eigentümlichste und wichtigste ist. Eine spezielle Topik lässt sich für die epideiktische Beredsamkeit nicht geben. Das Proömium kann sich viel freier bewegen als bei der Gerichtsrede; daher sagt Aristoteles[4]) geradezu, man könne in ihm ohne weiteres anbringen, was einem gerade in den Sinn komme, und es dann durch irgend eine Wendung mit dem eigentlichen Gegenstande in Verbindung bringen. Eine Erzählung ist von der epideiktischen Rede selbstverständlich ausgeschlossen; ebenso eine Widerlegung, es sei denn, dass man, da die Einteilung der *genera causarum* auch auf diese Redegattung übertragen wurde,[5]) das *ἄδοξον* oder *ἀμφίδοξον* durch seine Beschönigung in Lob verwandelt. Für den Epilog ist eine eigentliche *ἀνακεφαλαίωσις* ungeeignet.

Prunkreden hielten die älteren Sophisten, Gorgias und Isokrates; aber die technische Ausbildung und häufigste Anwendung fand diese Redegattung in der römischen Kaiserzeit, als die politischen Verhältnisse die beiden anderen Arten zurückdrängten oder beinahe ausschlossen; aber auch in der republikanischen Zeit wurde sie geübt, da der Römer von

[1]) Cornif. III 4; Cic. de inv. II 51, de orat. II 82; Quint. III 7; Hermog. II 164 Sp.; Sopater V 184; Planud. V 335 W.; Syrian. II 169, 171 Rabe. Empor. p. 571 (Rhet. lat. min. ed. Halm) lehrt zwölf Topen oder *elementa* (= *στοιχεῖα*): *legitimum, iustum, aequum, conveniens, honestum, utile, religiosum, pium, civile, facile, possibile, necessarium.*

[2]) So nimmt die erste olynthische Rede des Demosthenes ihre Gründe, dass den Olynthiern geholfen werden soll, 1. *ἀπὸ τοῦ συμφέροντος* (2 bis 13), 2. *ἀπὸ τοῦ καλοῦ* (14 bis 16), 3. *ἀπὸ τοῦ δυνατοῦ* (16 bis 20), 4. *ἀπὸ τοῦ ῥᾳδίου* (21 bis 25), 5. *ἀπὸ τοῦ ἀναγκαίου* (25—28). Vgl. die eingehende Analyse vom Archidamos des Isokrates bei Volkmann, Rhetorik § 32.

[3]) Quint. III 4. 12.

[4]) Arist. Rhet. III 14.

[5]) Menander III 346. 9 Sp.

Rang und Geburt oft in die Lage kommen konnte, Reden bei verschiedenen Festen des Staates oder der Familie halten zu müssen.[1]) Daher zerfiel allmählich das *γένος ἐπιδεικτικόν* nach seiner hauptsächlichsten Aufgabe des *ἐγκώμιον* in eine grosse Zahl von Unterarten. Anaximenes und Aristoteles behandelten nur die Lobrede auf Menschen, ebenso Cornificius und Cicero.[2]) Die späteren Rhetoren erweiterten das Gebiet der Prunkrede: Dionys von Halikarnass, Quintilian, Hermogenes und am meisten Menander, da eben auch das Bedürfnis von Gelegenheitsreden weiteren Umfang angenommen hatte. Zunächst dehnte man das Lob auch auf andere Gegenstände aus: Götter, Städte, Länder, Tiere, Pflanzen u. a.[3]) Schliesslich zog man alle möglichen Gelegenheiten des Lebens in den Kreis der Betrachtung. Am eingehendsten ist die Einteilung der epideiktischen Gelegenheitsreden bei Menander:[4]) Königsreden, Begrüssungs- und Abschiedsreden, Hochzeitsreden, Trost- und Beglückwünschungsreden, Trauerreden u. a. Aber diese Theorie ist nicht die Erfindung eines klügelnden Rhetors, sondern die Regeln sind meistens nach vorliegenden Musterreden zusammengestellt und systematisch geordnet. Denn Königsreden (*λόγοι βασιλικοί*) haben wir bei den Griechen von Dio Chrysostomus auf Trajan, von Julian und Libanius auf Konstans und Konstantius, bei den römischen Panegyrikern findet sich als das glänzendste Beispiel der Panegyricus des jüngeren Plinius auf Trajan. Begrüssungsreden (*λόγοι προσφωνηματικοί*) verfasste u. a. Himerius, der Geheimschreiber Julians und Vorsteher einer Rhetorenschule in Athen (or. III, XI). Die berühmteste Leichenrede (*λόγος ἐπιτάφιος*) ist die des Perikles bei Thukydides II 35 ff.; die Epitaphien des Lysias und des Demosthenes werden für unecht gehalten; verloren sind die des Aristides, erhalten sind von ihm u. a. Trostreden (*λόγοι παραμυθητικοί*) or. XI, XII, XX. — Bindet sich der Redner an keine bestimmte Reihenfolge der Gesichtspunkte und beschränkt er sich auf einen mässigen Umfang, so heisst die Gelegenheitsrede *λαλιά*.[5]) Solche schöngeistige Spielereien sind zahlreiche Reden des Dio Chrysostomus.[6]) Wird eine solche Plauderei einer Reihe von ausgeführten Reden oder Vorträgen gleichsam als Einleitung vorausgeschickt, so nannte man sie *προλαλιά*.

3. Die Lehre von der Ordnung und Disposition des Stoffes.

8. Da mit der feststehenden Reihenfolge der Teile der Rede die allgemeine Disposition derselben schon gegeben ist, so bleibt für die Disposition im eigentlichen Sinne nur noch wenig übrig. Zunächst kann der Redner aus irgend einem Grunde unter Umständen von der gewöhnlichen

---

[1]) Cornif. III 8. 15.

[2]) Anaxim. c. 3 und 35, Arist. I 9, Cornif. III 6, Cic. de inv. II 59. Ein Muster ist der Euagoras von Isokrates.

[3]) Lobreden auf Götter Quint. III 7; Menander III 333 Sp., vgl. die *λόγοι μαντευτοί* des Aristides; Lob eines Landes ibid. p. 344 ff., einer Stadt p. 346, vgl. Aristides or. XIV auf Rom, XVII auf das ägäische Meer, XVIII auf den heiligen Brunnen des Asklepios, Lob von Tieren und Pflanzen Hermog. progymn. II 13 Sp., [Dionys.] Rhet. c. 6.

[4]) Menander *περὶ ἐπιδεικτικῶν* III 368 ff. Sp. Vgl. Volkmann, Rhetorik S. 314—361.

[5]) Menander III 391 Sp.

[6]) H. v. Arnim, Dio von Prusa 1898 S. 272, 438.

Reihenfolge der Teile abweichen. Er kann seine Rede ohne Proömium gleich mit der Erzählung eröffnen, er kann die Erzählung erst nach dem Beweis folgen lassen, er kann die Widerlegung der Gegner seinem eigenen Beweise voranschicken. In diesen Fällen tritt an die Stelle des *ordo naturalis* ein *ordo artificiosus*. Darüber aber, wann letzterer einzutreten hat, lassen sich bestimmte Regeln nicht geben.[1]) Hinsichtlich der Materialien für den eigentlichen Beweis wird allgemein empfohlen, die stärksten Beweismittel an den Anfang und das Ende zu nehmen, die unbedeutenderen dagegen, die nur im Verein mit anderen einigermassen von Bedeutung werden können, in die Mitte zu setzen. Mit Bezug auf Homer Il. *Δ* 299 nannte man diese Stellung den *ordo Homericus*. Bei der Widerlegung des Gegners soll man das leicht zu Widerlegende vorwegnehmen und zu dem Schwierigeren aufsteigen.[2]) Unkünstliche Beweismittel müssen immer den künstlichen vorangehen. Im einzelnen muss immer dasjenige ans Ende gesetzt werden, wodurch der folgende Beweisgrund vorbereitet wird, sodass die Kontinuität der Beweisführung nicht unterbrochen wird.[3])

Als *οἰκονομία* aber, d. h. als Lehre von der Verwendung und kunstmässigen Behandlung des durch Invention zusammengebrachten Stoffes, hat es der zweite Teil der Rhetorik nicht bloss mit der eigentlichen *τάξις*, sondern auch mit *ἐργασία* und *διαίρεσις* zu thun.[4]) Die *ἐξεργασία* behandelt die Ausführung der Gedanken nach denjenigen Gesichtspunkten, welche aus den *προγυμνάσματα* des Aphthonius oder Hermogenes als *expolitio* der Chrie bekannt sind.[5]) Man fügt zu einem Gedanken seine Begründung; man spricht ihn mit oder ohne Begründung nochmals mit anderen Worten aus; man erläutert ihn durch das Gegenteil, durch ein Gleichnis, ein Beispiel, und giebt endlich der Ausführung noch einen besonderen Abschluss.[6]) *Τελικὰ κεφάλαια*, die zum Beweise verwandt werden, lassen sich durch Eingehen auf die Peristasen ausführen. Sagt man also, es müsse etwas geschehen, weil es ehrenhaft sei, so wird weiter gezeigt, dass es ehrenhaft sei für die betreffende Person, den Ort, die Zeit, die Art und Weise, die Sache selbst. Jedes dieser einzelnen Epicheireme kann nun wieder durch Expolitionstopen erweitert werden. Eine andere Art der Ausführung gewinnt man durch Zerteilung und Spaltung der einzelnen bei einer Sache in ihrem ganzen Verlaufe vorkommenden Wörter und Begriffe (*ὑποδιαίρεσις τῶν ἀπ' ἀρχῆς ἄχρι τέλους*). Es handle sich beispielsweise um jemand, der seine drei Söhne ohne Urteil und Recht getötet hat und nun wegen Kinderlosigkeit auf grund eines Gesetzes Unterhalt auf Kosten des Staates verlangt. An dem Punkte der Rede, wo auf die Sache selbst in ihrem Verlaufe eingegangen wird, ist zu teilen: er

---

[1]) Cornif. III 9. 16; Quint. VII 10. 10 ff.; [Dionys.] Rhet. 10. 6. Die Apollodoreer hielten an der herkömmlichen Reihenfolge und Zahl der Teile der Rede fest, s. S. 11.

[2]) Apsin. I² 2 p. 277 Sp.

[3]) Hermog. II 228 Sp.

[4]) Dionys. Hal. de Thuc. iud. c. 9.

[5]) Rhet. Gr. II Sp.

[6]) Cornif. IV 43. 56: *de eadem re cum dicemus, pluribus utemur commentationibus; nam cum rem simpliciter pronuntiaverimus, rationem poterimus subicere; deinde dupliciter vel sine rationibus vel cum rationibus pronuntiare; deinde afferre contrarium — deinde simile et exemplum —, deinde conclusionem.* Bekannter Memorialvers: *quis, quid, cur, contra, simile et paradigmata, testes.*

hat seine Söhne getötet: wenn er sie doch verstossen hätte; er hat drei Söhne getötet: wenn es doch einer gewesen wäre; er hat seine Söhne getötet: wenn es doch fremde Kinder gewesen wären u. s. w. Auf diese Weise gewinnt man Stoff zu mannigfachen Epicheiremen, die sich wieder ihrerseits durch Eingehen auf die Peristasen und durch Zuhilfenahme von Expolitionstopen, besonders von angenommenen Fällen (*argumenta a fictione, πλαστὰ ἐπιχειρήματα*), beliebig ausführen lassen.[1]) Gerade die stärkeren Beweismittel, die man einzeln aufzuzählen hat, verlangen zur Erhöhung ihrer Wirksamkeit nach einer besondern Ausführung, weniger die schwächeren, die man zusammenhäufen muss, damit sie sich gegenseitig stützen und durch ihre Menge ins Gewicht fallen.[2])

Die *διαίρεσις* erfolgt im engsten Anschlusse an die Statuslehre und zerlegt die Status in eine bestimmte Reihe von Topen, richtiger Beweisabschnitten (*κεφάλαια*), welche Kläger und Verklagter nacheinander zu behandeln haben, um ihr Thema erschöpfend zu erledigen. Sie ist der wirklichen Praxis der Redner entlehnt, durch die Praxis der Deklamatorenschulen erweitert und für die Ökonomie der Beweisführung ausserordentlich lehrreich und wertvoll, nimmt aber in der stoisch-hermagoreischen Rhetorik, noch mehr bei Hermogenes und seinen Kommentatoren, einen unverhältnismässig breiten Raum ein. Darnach zerfällt bei einer *causa coniecturalis* die Beweisführung in sechs Punkte: *probabile* (*ex causa* und *ex vita*), *collatio* (Vergleichung des Angeklagten hinsichtlich der Möglichkeit der That mit anderen Personen), *signum* (Ort, Zeit u. a. bei der Ausführung der That), *argumentum* (Anzeichen vor, während, nach der That), *consecutio* (Benehmen nach der That), *approbatio* (Steigerung der vorgebrachten Beweise insbesondere durch Erregung der Affekte).[3]) Quintilian fasst dies in drei Fragen zusammen: ob der Angeklagte die That hat thun wollen, ob er sie hat thun können, ob er sie gethan hat.[4]) Liegt ein *status definitivus* vor, so sucht man zunächst die Definition des Gegners durch Anwendung der *τελικὰ κεφάλαια* zu widerlegen und die eigene zu begründen; dabei beantwortet man der Reihe nach die beiden Fragen: *quid sit? an hoc sit?*[5]) In der späteren Rhetorik zerfällt auch dieser Status in seiner Anwendung in sechs Punkte: *definitio*, *collectio*, *quantitas*, *comparatio*, *qualitas*, *coniectura*, die von Hermogenes noch erweitert werden.[6]) Steht die Rechtmässigkeit der That in Frage, tritt also die *constitutio iuridicialis* (*absoluta*) ein, so kommen die Teile des Rechts in Betracht: *natura*, *lex*, *consuetudo*, *iudicatum*, *aequum et bonum*, *pactum*.[7]) Ebenso eingehend werden die übrigen Fälle des Qualitätsstatus, sowie des *γένος νομικόν* erörtert, deren Behandlung Volk-

---

[1]) Hermog. II 219 ff. Sp., Quint. V 10. 95. Als Beispiel dient Dem. Lept. 79.

[2]) Quint. V 12. 4.

[3]) Cornif. II 2. 3; Cic. de inv. II 7. 16 ff.

[4]) Quint. VII 2. 27 ff. Dieselben Beweistopen finden sich bei Cicero pro Milone, vgl. die Ausgabe der Rede von Halm-Laubmann § 6 Anm. Auch Lysias or. VII zeigt dasselbe Verfahren, s. Volkmann, Rhetorik S. 374.

[5]) Cornif. II 12. 17; Cic. de inv. II 17. 52; Quint. VII 3. 19.

[6]) Jul. Vict. p. 388 H.; Hermog. II 153 Sp. Ein Beispiel dieses Schemas ist Dem. in Mid., s. Volkmann a. a. O. S. 382.

[7]) Cornif. II 13. 19; Cic. de inv. II 22. 23. Etwas abweichend ist Fortunat. p. 105 H.; Hermog. II 157 Sp.

MANN, Rhetorik § 41, übersichtlich veranschaulicht. Im ganzen drängt sich die Wahrnehmung auf, dass, während Cornificius, Cicero, sowie Quintilian mehr das bei der *διαίρεσις* einzuschlagende Verfahren beschreiben, ohne sich ängstlich um eine bestimmte Terminologie zu kümmern, und aus der Natur der jedesmaligen Aufgabe herleiten, den späteren Rhetoren, vor allen dem Hermogenes und seinen Kommentatoren es vielmehr um eine bestimmte, ein für allemal feststehende Topik und deren möglichst genaue Erläuterung zu thun ist.[1])

4. Die Lehre vom rednerischen Ausdruck.

Die Grunderfordernisse der rednerischen Darstellung.

9. Die Lückenhaftigkeit unserer historischen Überlieferung macht sich bei dem dritten Teile der Rhetorik, der Lehre von der rednerischen Darstellung, *λέξις*, später auch *φράσις*, seltener *ἀπαγγελία* oder *ἑρμηνεία*, *elocutio* genannt, besonders fühlbar. Am vollständigsten und lehrreichsten wird derselbe von Quintilian behandelt; doch ist die Anordnung des Stoffes bei ihm keine glückliche. Eine bessere wenigstens als die von ihm befolgte giebt Dionysius von Halikarnass, und diese geht in der Hauptsache auf Theophrast zurück.[2]) Theophrast ist natürlich von Aristoteles abhängig. Wieweit aber diesem bereits Isokrates vorgearbeitet hatte, wissen wir nicht; Anaximenes ist jedenfalls von ihm abhängig, wenn er auch eine besondere *λέξις* noch nicht kennt. Beeinflusst sind wohl ferner von Aristoteles die späteren Isokrateer, und von ihnen wieder die Stoiker, deren Eigentum freilich auf diesem Gebiete sich nicht mehr ausscheiden lässt. Theophrast hatte seine Schrift *περὶ λέξεως* mit einer Besprechung der Redeteile eröffnet und darauf eine Behandlung der Grunderfordernisse einer guten Darstellung (*ἀρεταὶ τῆς λέξεως*) im allgemeinen folgen lassen. Die Stoiker stellten fünf Eigenschaften einer guten Darstellung auf: *ἑλληνισμός*, *σαφήνεια*, *συντομία*, *πρέπον*, *κατασκευή* (= *λέξις ἐκπεφευγυῖα τὸν ἰδιωτισμόν*).[3]) Bei Cornificius kehrt die Theorie des Theophrast mit geringen Änderungen des Hermagoras wieder.[4]) Dem pergamenischen Atticismus scheint dieser Teil der Rhetorik das meiste zu verdanken, und von ihm hängen der Autor *περὶ ὕψους*, Aristides und Hermogenes *περὶ ἰδεῶν* ab. Doch empfiehlt es sich, Theophrasts Einteilung, die in der Hauptsache Cornificius befolgt, beizubehalten. Dieser betrachtet somit als erstes Erfordernis der rednerischen Darstellung völlige grammatische Korrektheit (*elegantia*), die Abwesenheit aller Barbarismen und Solöcismen, aller Verstösse also gegen Formenlehre und Syntax, weiterhin eine reine Diktion, deren Grundlage die Sprache des gewöhn-

[1]) Fortunat. p. 105—108 H; Sulpit. Vict. p. 325—352 H; Jul. Vict. p. 386—394 H. Bei Hermogenes behandelt die ganze Schrift *περὶ στάσεων* von c. 2 an lediglich die *διαίρεσις*, welche seine Kommentatoren (Rh. Gr. V und VIII W.) noch weiter im einzelnen verfolgen und erläutern.

[2]) Dionys. de Isocr. iud. c. 3, vgl. de Thucyd. iud. c. 22, Demetrius *περὶ ἑρμηνείας* III p. 259 ff. Sp. H. RABE, De Theophrasti libris *Περὶ λέξεως*, Bonn 1890.

[3]) Diog. Laert. VII 40. STRILLER, De Stoic. stud. rhet. S. 52.

[4]) Cornif. IV 12. 17.

lichen Lebens sein muss. Das zweite ist Deutlichkeit des Ausdrucks (*compositio*), welche vor allem auf seiner Proprietät beruht, d. h. möglichst treffend und bezeichnend sein soll.[1]) Alle Dunkelheit des Ausdrucks, mag sie durch den Gebrauch veralteter Wörter und Wendungen, durch Provinzialismen, durch entlegene Kunstausdrücke, durch unübersichtliche Länge der Rede, durch allzu verschränkte Wortstellung, durch grammatische Zweideutigkeit, weitschweifige Umschreibungen, affektierte Kürze oder sonstwie veranlasst sein, ist fehlerhaft. Der Redner, sagt Quintilian,[2]) muss nicht bloss so sprechen, dass man ihn verstehen kann, sondern dass man ihn schlechterdings verstehen muss. Das dritte ist Angemessenheit des Ausdrucks (*dignitas*), bei welcher alles Anstössige, allzu niedrige wie allzu hochtrabende Wörter, Tautologie, Monotonie, Pleonasmen, vor allem alles Manierierte und Frostige (*κακόζηλον, ψυχρόν*) sorgfältig zu vermeiden ist. Meist ist die Angemessenheit des Ausdrucks durch die Angemessenheit des zu grunde liegenden Gedankens bedingt, und dieser wieder durch die verschiedenen Arten der Beredsamkeit; denn die epideiktische und auch schon die beratende Rede verlangt eine andere Art der Darstellung als die gerichtliche; doch muss sich der Ausdruck in jedem Falle nach dem Gegenstande richten.[3])

Erst wenn der Redner diesen Grunderfordernissen genügt hat und seine Rede demnach *emendata* und *probabilis*[4]) ist, kann und muss er daran denken, dieselbe zu schmücken. Er wird sich zunächst bemühen, in angenehmer Weise Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Darstellung zu bringen. Durch vorsichtige Anwendung altertümlicher Formen und Ausdrücke lässt sich der Rede ein gewisser Anstrich von Würde verleihen. Bisweilen können sprachliche Neubildungen die Sprache originell erscheinen lassen. Anstössige Dinge sind in geschickter Weise unbeschadet der Deutlichkeit durch *λόγου σεμνότης*[5]) zu verhüllen. Erzählende und beschreibende Partien müssen sich zur lebendigen Schilderung erheben, und es muss ihnen der Reiz der *ἐνάργεια*,[6]) der malerischen Anschaulichkeit, verliehen werden. Ein vorzügliches Mittel, um den Gegenständen Licht und Klarheit zu verschaffen, sind Bilder und Gleichnisse, *εἰκόνες* oder *παραβολαί*, *similitudines*, die am besten mit den Gegenständen selbst verbunden werden, besonders wenn Kleineres herangezogen wird.[7]) Die Rede kann ferner unter Umständen durch nachdrückliche Kürze, durch natürliche Anmut und Einfachheit, durch geschickte Amplifikation und Steigerung des Ausdrucks, endlich durch nachdrückliche Sentenzen gewinnen. Ganz besondere Kunstmittel aber zum Schmucke der Darstellung sind Tropen und Figuren.

---

[1]) Dionysius von Halikarnass rühmt diese Tugend besonders an Lysias, de Lys. iud. c. 3.

[2]) Quint. VIII 2. 24: *quare non ut intellegere possit, sed ne omnino possit non intellegere, curandum.*

[3]) Quint. III 8. 58 ff.

[4]) Quint. VIII 42: *igitur ante omnia ne speremus ornatam orationem fore, quae probabilis non erit; probabile autem Cicero id genus dicit, quod non plus minusve est quam decet* (*non nimis est comptum* em. Halm); vgl. Cic. part. orat. 6. 19, Arist. Rhet. III 2.

[5]) Hermog. II 255 Sp.

[6]) Quint. VIII 3. 61 ff.; Dionys. de Lys. iud. c. 7.

[7]) Cic. pro Mur. 13. 29 und 17. 36, in Catil. I 1 und 7.

Tropen und Figuren.

10. Ein von dem Begriff, den er eigentlich bezeichnet, auf grund einer gewissen Ähnlichkeit im uneigentlichen Sinne auf einen anderen Begriff übertragener Ausdruck ist ein Tropus.[1]) Man unterscheidet verschiedene Arten und Unterarten derselben, und die Rhetoren stimmen in ihrer Benennung, Aufzählung und Einteilung keineswegs überein.[2]) Eine nähere Betrachtung verdient nur die Einteilung Quintilians, da sie dem praktischen Bedürfnis am nächsten kommt und sich im ganzen von Spitzfindigkeiten freihält.

Der häufigste und schönste, dabei allgemeinste Tropus, sodass sich die meisten übrigen im Grunde genommen als seine Unterarten betrachten lassen, ist die Metapher (*μεταφορά, translatio*), im allgemeinen ein kürzeres Gleichnis, bei welchem der zur Erläuterung eines Begriffs herbeigeholte Ausdruck für diesen selbst gesetzt wird. Die schönsten Metaphern sind diejenigen, durch welche empfindungslosen Dingen Leben und Bewusstsein beigelegt wird, z. B. Verg. Aen. VIII 728: *pontem indignatus Araxes.* Zu meiden sind zu häufige, sowie niedrige und unschöne Metaphern, wie der von Horaz (sat. II 5. 41) persiflierte Vers des Furius Bibaculus: *Juppiter hibernas cana nive conspuit Alpes.*[3]) In der richtigen Anwendung der Metaphern ist Homer, wie für die übrigen Dichter, so auch für die Redner unübertroffenes Muster.[4])

Bei der Synekdoche (*συνεκδοχή, intellectio*) wird der Teil durch das Ganze oder umgekehrt, durch die Art die Gattung, durch das Vorhergehende das Folgende bezeichnet. Man redet beispielsweise von Gold und Silber, wo goldene und silberne Gefässe gemeint sind. Eine Erweiterung der Synekdoche ist die Metonymie oder Hypallage (*μετωνυμία* oder *ὑπαλλαγή, denominatio*), bei der die erfundenen Dinge nach ihren Erfindern, die Unterworfenen nach ihren Beherrschern, das Bewirkende nach dem, was bewirkt wird, bezeichnet werden, im allgemeinen also ein Hauptwort für ein anderes gesetzt wird. Hierher gehört es, wenn etwa Homerische Helden als typische Repräsentanten für ihre Fertigkeiten, Tugenden oder Fehler genannt werden, oder wenn man einem Feldherrn das beilegt, was sein Heer gethan hat, wenn man den Dichter, wie das ganz gewöhnlich ist, statt seiner Gedichte nennt. Bei der Antonomasie (*ἀντονομασία, pronominatio*), die aber in der Prosa sehr selten ist, wird

---

[1]) Trypho (unter Tiberius) bei Sp. Rh. III 191: *τρόπος δέ ἐστι λόγος κατὰ παρατροπὴν τοῦ κυρίου λεγόμενος κατά τινα δήλωσιν κοσμιωτέραν ἢ κατὰ τὸ ἀναγκαῖον.* Vgl. Greg. Cor. ibid. p. 215. Charis. p. 272: *tropus est dictio translata a propria significatione ad non propriam [per] similitudinem necessitatis aut cultus gratia.*

[2]) Cornificius trennt noch nicht Tropen von Figuren; Quintilian giebt über die Tropen die Schultradition seiner Zeit und zählt nur die vierzehn wichtigsten auf. Die griechischen Rhetoren gehen auf Trypho zurück, von dessen Werk *περὶ τρόπων* nur ein Auszug vorhanden ist; auch er führt nur vierzehn Tropen an, deren Zahl von den späteren Rhetoren bald verringert, bald vermehrt wird.

[3]) Vgl. Quint. VIII 6. 17.

[4]) Dies bemerkt schon Arist. Rhet. III 11, der folgendes Beispiel anführt: *αὖτις ἐπὶ δάπεδόνδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής*, Od. λ 598: *ἔπτατ' ὀιστός*, Il. *Ν* 588; *ἐπιπτέσθαι μενεαίνων*, *Δ* 126; *ἐν γαίῃ ἵσταντο λιλαιόμενα χροὸς ἆσαι*, *Λ* 574; *αἰχμὴ δὲ στέρνοιο διέσσυτο μαιμώωσα*, *Ο* 542; vgl. Arist. Poet. 21, Demetr. *περὶ ἑρμη.* III § 81 ff. Sp., Dio Chrys. or. XII 67 Arn.

statt eines Eigennamens ein ihn kennzeichnendes Epitheton oder eine ihn nach seinen Thaten oder besonderen Eigenschaften bezeichnende Umschreibung gesetzt, wenn man also *Romanae eloquentiae princeps* statt Cicero oder *sororius adulter* statt Clodius (Cic. Pis. 28), oder wenn Demosthenes *τὸν Κᾶρα* für Mausollus (V 25) oder *ἐν τῷ βαράθρῳ* statt in Thrakien (Dem. VIII 45) sagt. Fast nur dichterisch ist die Metalepsis (*μετάληψις, transumptio*), derjenige Tropus, bei welchem für ein Wort ein mit seinem Homonymon synonymes anderes gesetzt wird, wenn also Homer Il. *Θ* 164 *ἔρρε κακὴ γλήνη* für *ἔρρε κακὴ κόρη* sagt; denn *κόρη* Mädchen und *κόρη* Augapfel sind homonym, synonym aber mit *κόρη* Augapfel ist *γλήνη*. An die Stelle eines synonymen kann auch ein metonymes Wort treten, sodass die Metalepsis schliesslich eine Doppelmetapher wird. Wenn hinter dem wirklichen Sinn eines Ausdrucks ein anderer tieferer Sinn verborgen ist, so giebt dies den Tropus der Allegorie (*ἀλληγορία, inversio*):[1]) sie zeigt sich in allen bildlichen, sprichwörtlichen Redensarten, auch wohl in historischen Beispielen, die zu sprichwörtlicher Bedeutung gelangt sind, z. B. *Διονύσιος ἐν Κορίνθῳ, aliquem suo gladio iugulare; arcem facere e cloaca lapidemque e sepulcro venerari pro deo* (Cic. pro Planc. 95), oder Hor. carm. I 14. 1: *O navis, referent in mare te novi fluctus*. Bedeuten aber die Worte gerade das Gegenteil von dem, was sie zu besagen scheinen, so haben wir es mit der Ironie (*εἰρωνεία, illusio*) zu thun; besonders häufig ist bei den Rednern die ironische Anwendung von Lob und Tadel, wie Dem. IX 65 *κακὴν γ' οἱ πολλοὶ νῦν ἀπειλήφασιν Ὠρειτῶν χάριν* oder Cic. Verr. IV 127 *iste cruditus homo, qui haec subtiliter iudicat, qui solus intellegit.* Die mit Bitterkeit und Hohn getränkte Ironie giebt den Sarkasmus (*σαρκασμός, exacerbatio*),[2]) wie Hom. Il. *P* 27: *οὐδέ ἕ φημι πόδεσσί γε οἷσι κιόντα εὐφρῆναι ἄλοχόν τε φίλην κεδνούς τε τοκῆας*. Die Bezeichnung eines Begriffs durch die Negierung seines Gegenteils heisst Antiphrasis (bei Alexander [III 37 Sp.] *ἀντεναντίωσις*), auch wohl Litotes (*λιτότης*, scheinbare Verkleinerung), wie Hom. Od. *γ* 484 *τὼ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέσθην*, Cic. Tull. 14 *non moleste tulit*, Verr. V 8 *non acerrimus nec fortissimus*. Zur Antiphrasis gehört auch die Verbindung eines Subjekts mit einem sein Wesen negierenden Prädikat, wie bei Dichtern *ὕπνος ἄυπνος* (Soph. Phil. 848), *ἄχαρις χάρις* (Aesch. Prom. 545) oder in Prosa *πίστις ἀπιστοτάτη* (Andoc. I 67), *insepulta sepultura* (Cic. Phil. I 2. 5), von späteren Scholiasten auch Oxymoron (*ὀξύμωρον*, von Vossius *acutifatuum* übersetzt) genannt, worunter man im weiteren Sinne jede witzige Verbindung disparater Begriffe versteht, z. B. *ἐκ γῆς ἐναυμάχουν, ἀπὸ νεῶν ἐπεζομάχουν* Thuc. IV 143; *cum tacent, clamant* Cic. Cat. I 8. 21. Verwandt mit der Antiphrasis ist ferner der Euphemismus (*εὐφημισμός, laudatio*), die Vermeidung eines anstössigen Begriffs durch eine beschönigende, minder anstössige Bezeichnung, wie *εὐήθης* statt *μωρός*, Dem. XVIII 176: *εἴ τι δύσκολον πέπρακται Θηβαίοις πρὸς ἡμᾶς*,

[1]) Tiberius *περὶ σχημάτων* (Rh. Gr. III 70 Sp.) zählt die Allegorie zu den Figuren: *ἀλληγορία μὲν οὖν ἐστίν, ὅταν τῶν κυρίων τι ἑρμηνεύῃ τις ἐν μεταφοραῖς τὸ κύριον σημαίνειν δυναμέναις*.

[2]) l. Mendad, Die rhetorische Figur des Sarkasmos und ihre Verwendung bei Homer, J. f. Philol. 1892 S. 1—22.

bisweilen geradezu durch Nennung seines Gegenteils, wie *πόντος εὔξεινος* statt *ἄξεινος*, *Εὐμενίδες* statt *Ἐριννύες*. Die blosse Umschreibung eines Ausdrucks durch mehrere Wörter, durch Verba oder in Satzform, sei es zum Schmuck oder zur Amplifikation, heisst *περίφρασις*, *circumlocutio*, so bei Homer *βίη Ἡρακληείη*, *ἱερὴ ἲς Τηλεμάχοιο*, oder wenn Cicero, statt einfach den Cethegus zu nennen, von *Cethegi furiosa temeritas* (Cat. III 16) spricht, oder wenn Horaz carm. I 12. 49 den Juppiter als *gentis humanae pater atque custos orte Saturno* anredet. Eine zierliche und dabei ein gewisses Mass nicht übersteigende Übertreibung der Wahrheit, um eine Sache zu vergrössern oder zu verkleinern, heisst Hyperbel (*ὑπερβολή*, *superlatio, decens veri superiectio* Quint. VIII 6. 67); sie sucht sich gern noch durch andere Tropen, wie Metapher, Synekdoche, Antiphrasis und Ironie zu verstärken und ist namentlich dann gestattet, wenn die Sache, von der wir sprechen, wirklich das gewöhnliche Mass überschreitet. Man redet von „himmelhochragenden“ Felsen: Verg. Aen. I 162 *geminique minantur in caelum scopuli;* Horaz sagt carm. I 1. 26, um einen hohen Grad seiner Freude auszudrücken: *sublimi feriam sidera vertice.* Bei den Rednern finden sich selbstverständlich viele Übertreibungen, so Demosth. XVIII 48: *ἡ οἰκουμένη μεστὴ γέγονε προδοτῶν*, Cic. Sest. 123: *miliens revocatum est.*

Manches wurde zu den Tropen gerechnet, was, da dadurch nichts am Sinne geändert, auch kein Wort an die Stelle eines andern gesetzt wurde, eigentlich nicht darunter gehörte. So das Hyperbaton, *verbi transgressio*, eine freiere Wortstellung, in der Regel also die Hervorhebung eines bedeutsamen Begriffs durch seine Stellung zu Anfang oder am Schlusse des Satzes, z. B. Cic. Mil. 4: *silent leges inter arma*, de off. III 11. 46: *est enim hominum naturae, quam sequi debemus, maxime inimica crudelitas.* Anastrophe (z. B. *mecum*), Tmesis, Parenthesis sind lediglich grammatische Begriffe; ebenso die Synchysis, d. i. ein Hyperbaton, unter welchem die Deutlichkeit des Sinnes leidet; in der Prosa ist sie als fehlerhaft zu vermeiden. Auch die Hysterologie, welche Quintilian übergeht, oder das *πρωθύστερον*, *sensuum ordo praeposterus*, z. B. Verg. Aen. II 353: *moriamur et in media arma ruamus*, oder Hom. Il. Λ 251: *ἅμα τράφεν ἠδ' ἐγένοντο*, ist kein eigentlicher Tropus; ebensowenig die Onomatopöie (*ὀνοματοποιία*), mag man darunter die Neubildung eines Wortes oder die Anwendung eines in der Sprache bereits vorhandenen verstehen, durch welches ein gewisser natürlicher Laut veranschaulicht werden soll, wie die Worte zur Bezeichnung der Stimmen verschiedener Tiere von Aristophanes in den Chören der Frösche und der Vögel, oder bei Ovid. met. VI 376: *quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant*, oder Ennius bei Serv. Verg. Aen. IX 502: *at tuba terribili sonitu taratantara dixit* in Nachahmung des Trompetentons. Zu den Tropen wird endlich auch gerechnet die Katachrese,[1]) bei der man durch ein vorhandenes Wort ein nicht vorhandenes ersetzt, also eine sprachliche Lücke ausfüllt,

---

[1]) Trypho (III 193 Sp.): *διαφέρει δὲ μεταφορὰ καὶ κατάχρησις, ὅτι ἡ μὲν μεταφορὰ ἀπὸ κατονομαζομένου ἐπὶ κατονομαζόμενον λέγεται, ἡ δὲ κατάχρησις ἀπὸ κατονομαζομένου ἐπὶ ἀκατονόμαστον.*

wenn man also *lapidare* auch in den Fällen anwendet, wo nicht mit Steinen, sondern mit Erdschollen geworfen wird, oder wenn *parricidium* nicht bloss den Vatermord, sondern auch den Muttermord bezeichnet, weil *matricidium* ungebräuchlich ist; auch Hom. Il. Δ 3: *νέκταρ ἐῳνοχόει* und Soph. Aias 548: *αὐτίκ' ὠμοῖς αὐτὸν ἐν νόμοις πατρὸς δεῖ πωλοδαμνεῖν* sind Katachresen.

Wie sich unter den Fehlern der Solöcismus (syntaktische Verstösse) zum Barbarismus (Fehler gegen die Formenlehre) verhält, so verhält sich auf dem Gebiete des Schmucks der Rede (*exornationes*) das *σχῆμα*, die Figur, zum Tropus. Letzterer hat es mit einzelnen Wörtern zu thun, ersterer dagegen mit der inneren Verbindung mehrerer Wörter im Satze. Schon vor Aristoteles behandelten Rhetoren diesen Schmuck der Rede. Aber erst der jüngere Gorgias, der Lehrer von Ciceros Sohn, schrieb eine besondere Abhandlung *περὶ σχημάτων*, wovon uns nur ein Auszug in der lateinischen Bearbeitung des Rutilius Lupus aus der Zeit des Augustus erhalten ist.[1]) Ihn benützte Quintilian. Man teilt darnach die Figuren ein in *σχήματα λόγου* (oder *λέξεως*) und *σχήματα διανοίας*, Wort- und Sinnfiguren. Erstere lassen sich verändern und beseitigen, ohne dass der Sinn des Ausdrucks dadurch geändert oder beeinträchtigt würde, letztere nicht.[2]) Die Wortfiguren zerfallen wieder in grammatische und rhetorische. Erstere sind nichts weiter als durch den Gebrauch gerechtfertigte Solöcismen, allerlei Abweichungen von der herkömmlichen Anwendung der Kasus, Tempora, Personen und Modi, Wendungen also wie *gladio pugnacissima gens Romani*, *saucius pectus*, *nuda genu*, *plus satis* statt *plus quam satis* u. dgl. Auch diese rein grammatischen Figuren können, mässig an dem gehörigen Orte angewandt, eine angenehme Abwechslung in das regelrechte Einerlei des Ausdrucks bringen und somit in der That zu seinem Schmucke beitragen. Bei den rhetorischen Wortfiguren handelt es sich aber nicht mehr um die grammatische *ratio loquendi*, sondern um eine absichtlich gewählte Gestaltung des Ausdrucks. Sie entstehen zunächst durch Hinzufügung oder Wiederholung. Man setzt also dasselbe Wort zweimal hintereinander, um dem Ausdruck einen pathetischen oder steigernden Anstrich zu geben, die sogenannte *ἀναδίπλωσις* oder *παλιλλογία*, *conduplicatio*, *iteratio*, z. B. Sapph. fr. 109: *παρθενία, παρθενία, ποῖ με λιποῖσ' ἀποίχῃ*; Horat. carm. II 14. 1: *eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni;* Ovid. met. VI 376: *quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant,*[3]) letztere Wiederholung als Schluss und Anfang zweier

---

[1]) Quint. IX 2. 102, vgl. p. 13.

[2]) Alex. (Rh. Gr. III 10 Sp.): *διαφέρει καὶ ταύτῃ σχῆμα τρόπου, ὅτι ὁ μὲν τρόπος ἀλλότριον ἀντὶ τοῦ ἰδίου ὄνομα ἔχει --, τὸ δὲ σχῆμα τὸ ἴδιον ὄνομα τοῦ πράγματος σώζει· — τὸ δὲ τῆς λέξεως σχῆμα τοῦ τῆς διανοίας διαφέρει, ὅτι τὸ μὲν τῆς λέξεως κινηθείσης τῆς λέξεως τῆς συσχούσης τὸ σχῆμα ἀπόλλυται —, τοῦ δὲ τῆς διανοίας σχήματος, κἂν τὰ ὀνόματα κινῇ τις, κἂν ἑτέροις ὀνόμασιν ἐξενέγκῃ, τὸ αὐτὸ πρᾶγμα μένει, ὁμοίως κἂν ἡ σύνταξις κινηθῇ ἢ προστεθῇ καὶ ἀφαιρεθῇ τι, λύεται τὸ σχῆμα τῆς λέξεως.* Vgl. Aq. Rom. p. 28 H., Rhet. Gr. V 456 W.; Fortunatian p. 126 H versteht unter *σχήματα λέξεως* die grammatischen, unter *σχήματα λόγου* die rhetorischen Wortfiguren: *figurae λέξεως in singulis verbis fiunt, ut nuda genu, λόγου vero in elocutionis compositionibus, quae pluribus modis fiunt, ut πολύπτωτον, ἐπαναφορά, ἀντιστροφή, παρονομασία*: er scheint nach seinen sonstigen Quellen einem stoischen Rhetor zu folgen.

[3]) Dass hier auch eine Onomatopöie enthalten ist, wurde oben (S. 42 u.) bemerkt.

folgenden Sätze auch *ἀναστροφή* oder *ἐπαναδίπλωσις* genannt. Erhöht wird die Wirksamkeit dieser Figur durch das Dazwischentreten eines Wortes, wie *εἰσὶ γάρ, εἰσίν* Dem. IV 18; *suscepi causam, Torquate, suscepi et feci libenter* Cic. Sull. 6. 20. Die Wiederholung desselben Wortes am Anfang mehrerer aufeinander folgenden Satzglieder (*κῶλα*), eine Figur, deren sich namentlich Demosthenes und Cicero sehr häufig bedienen, giebt der Rede den Charakter nachdrücklicher, ja heftiger Lebendigkeit. Dies ist die Anaphora oder Epanaphora, *repetitio*: Cic. Phil. XII 12. 29: *credunt improbis, credunt turbulentis, credunt suis.* Doppelte Anaphora findet sich Dem. Mid. 72: *πολλὰ γὰρ ἂν ποιήσειεν ὁ τύπτων, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ὧν ὁ παθὼν ἔνια οὐδ' ἂν ἀπαγγεῖλαι δύναιθ' ἑτέρῳ, τῷ σχήματι, τῷ βλέμματι, τῇ φωνῇ, ὅταν ὡς ὑβρίζων, ὅταν ὡς ἐχθρὸς ὑπάρχων, ὅταν κονδύλοις, ὅταν ἐπὶ κόρρης· ταῦτα κινεῖ, ταῦτ' ἐξίστησιν ἀνθρώπους αὑτῶν,* und Cic. Sull. 5. 14: *multa, cum essem consul, de summis reipublicae periculis audivi, multa quaesivi, multa cognovi; nullus unquam de Sulla nuntius ad me, nullum indicium, nullae litterae pervenerunt, nulla suspicio.* Seltener findet sich die Umkehrung der Anaphora, die Antistrophe (*conversio*), die Wiederholung desselben Wortes am Schlusse mehrerer aufeinander folgenden Glieder: Cic. Phil. I 10. 24: *de exsilio reducti a mortuo; civitas data non solum singulis, sed nationibus et provinciis universis a mortuo; immunitatibus infinitis sublata vectigalia a mortuo.* Die Vereinigung von Anaphora und Antistrophe giebt die Symploke (*συμπλοκή, complexio*): Aesch. Ctes. 202: *ἐπὶ σαυτὸν καλεῖς, ἐπὶ τοὺς νόμους καλεῖς, ἐπὶ τὴν δημοκρατίαν καλεῖς,* vgl. Cic. de leg. agr. II 9. 22. Eine Wiederholung desselben Wortes in verschiedenen Kasus, wie Isocr. XVI 41: *ἐκ παντὸς τρόπου κινδυνεύων τὰ μὲν ὑφ' ὑμῶν, τὰ δὲ μεθ' ὑμῶν, τὰ δὲ δι' ὑμᾶς, τὰ δὲ ὑπὲρ ὑμῶν,* heisst Polyptoton (*πολύπτωτον*). Werden zur deutlichen Bezeichnung einer Handlung oder eines Zustandes verwandte Begriffe aneinander gereiht, so ist darauf zu sehen, dass die Bedeutung der einzelnen sich womöglich steigert, wie Cic. Cat. II 1: *abiit, excessit, evasit, erupit;* Phil. II 32. 79: *nihil queror, de Dolabella, qui tum est impulsus, inductus, elusus.* Man spricht in diesem Falle von *συναθροισμός, congeries, incrementum,* ohne dass damit eine eigentliche Figur bezeichnet wird. An Kraft und Eindringlichkeit gewinnt die Reihenfolge der Begriffe durch die Weglassung der Konjunktionen, das *ἀσύνδετον, dissolutum* oder *dissolutio,* während dessen Gegenteil, das *πολυσύνδετον* (*acervatio aut iuncta aut dissoluta* Quint. IX 3. 53), die Rede würdiger und grossartiger erscheinen lässt. Zur wirklichen Wortfigur wird die Steigerung erst bei der *κλῖμαξ, gradatio,* bei welcher der vorangehende Begriff immer erst wiederholt wird, bevor der nächste sich anschliesst, eine Figur, die wegen ihrer zu grossen Künstlichkeit nur selten zur Anwendung kommen kann. Das berühmteste Beispiel ist Dem. de cor. 179: *οὐκ εἶπον μὲν ταῦτα, οὐκ ἔγραψα δέ, οὐδ' ἔγραψα μέν, οὐκ ἐπρέσβευσα δέ, οὐδ' ἐπρέσβευσα μέν, οὐκ ἔπεισα δὲ Θηβαίους, ἀλλ' ἀπὸ τῆς ἀρχῆς διὰ πάντων ἄχρι τῆς τελευτῆς διεξῆλθον.*

Wie durch Hinzufügung und Wiederholung, so lassen sich Wortfiguren auch durch Weglassung (*ἔνδεια, detractio*) bilden; doch sind dieselben, wie die Ellipsen, desgleichen das ebengenannte Asyndeton, eigent-

lich mehr grammatischer Art. Als rhetorische Figur lässt sich eigentlich nur das **Zeugma** oder *συνεζευγμένον*, *adiunctio* (auch *σύλληψις*, *conceptio* genannt), betrachten, bei welcher ein Begriff, der genau genommen nur zu einem dabei stehenden Wort oder Satzteil passt, in der Weise einmal gesetzt wird, dass für die übrigen Wörter oder Satzteile verwandte oder modifizierte Begriffe daraus zu ergänzen sind, z. B. Hes. Theog. 640: *νέκταρ τ' ἀμβροσίην τε, τάπερ θεοὶ αὐτοὶ ἔδουσι*, Soph. Oed. tyr. 371: *τυφλὸς τά τ' ὦτα, τόν τε νοῦν, τά τ' ὄμματ' εἶ.* In rednerischer Prosa sind derartige Beispiele jedoch selten, Cic. Rosc. com. 10. 28: *nemo enim illum ex trunco corporis spectabat, sed ex artificio comico aestimabat,* wo aus *nemo* im zweiten Gliede *quisque* zu ergänzen ist; ähnlich Hor. sat. I 1. 3. Häufiger sind Fälle, in denen ein Verbum oder anderes Wort mit einem dazu gehörigen Substantivum im eigentlichen, mit einem anderen im übertragenen Sinne zu verbinden ist, wie Cic. Sull. 11. 33: *erigite mentis aurisque vestras.* Jedes derartige *συνεζευγμένον* lässt sich natürlich in ein *διεζευγμένον*, *disiunctio,* auflösen.

Eine dritte Klasse von Wortfiguren entsteht durch eine kunstvolle Gegenüberstellung teils gleicher, teils ähnlicher, teils auch entgegengesetzter Wörter, wodurch allerlei Klanggebilde und Wortspiele zustande kommen. Hierher gehört zunächst die **Paronomasie** (*παρονομασία*, *annominatio*), mit ihren Unterarten. Die einfachsten Arten sind die absichtliche Gegenüberstellung aktiver und passiver Formen desselben Verbums, wie *ἔχω, οὐκ ἔχομαι* im bekannten Ausspruch des Aristipp, die absichtliche Einführung eines *compositum* nach seinem *simplex*, z. B. Aesch. Ctes. 83: *ὁ δ' ἀπηγόρευε μὴ λαμβάνειν, εἰ δίδωσιν, ἀλλὰ μὴ ἀποδίδωσι*, ferner der Wechsel der Präpositionen in Kompositis, wie Cic. Cat. I 11. 27: *ut abs te non emissus ex urbe, sed immissus in urbem esse videatur*, auch bei Substantiven, wie ibid. 10, 27: *ut exsul potius temptare quam consul vexare rempublicam posses.* Ferner ist zu erwähnen das sogenannte *σχῆμα ἐτυμολογικόν*, die Verbindung eines Verbums mit einem von demselben Stamme abgeleiteten Substantivum, häufig im Griechischen, wie besonders schon Soph. Antig. 1045: *πίπτουσι δ', ὦ γεραιὲ Τειρεσία, βροτῶν | χοἱ πολλὰ δεινοὶ πτώματ' αἴσχρ', ὅταν λόγους | αἰσχροὺς καλῶς λέγωσι τοῦ κέρδους χάριν*, verhältnismässig selten im Lateinischen, wie Cic. Mur. 29. 61; *si servitutem serviant.* Endlich ist die *ἀντανάκλασις* oder *ἀντιμετάθεσις*, *traductio*, zu nennen, die Wiederholung desselben Wortes mit verschiedener Bedeutung, eine Art Wortspiel, z. B. Isocr. IV 119: *ἅμα γὰρ ἡμεῖς τὰ τῆς ἀρχῆς ἀπεστερούμεθα καὶ τοῖς Ἕλλησιν ἀρχὴ τῶν κακῶν ἐγίγνετο.* Quintilian IX 3. 71 rechnet dazu auch Ausdrücke wie Cic. Cat. I 11. 27: *non emissus ex urbe, sed inmissus in urbem esse videatur.* — Eine weitere Gruppe hierhergehöriger Figuren sind diejenigen, bei denen ein Gleichklang oder wenigstens eine Gleichförmigkeit ganzer Satzglieder beabsichtigt wird. Bestehen zwei Glieder einer Periode im ganzen und grossen aus gleichviel Silben, so giebt dies die Figur des *ἰσόκωλον* oder *πάρισον*, *compar*, wie Hom. Od. *O* 74: *χρὴ ξεῖνον παρεόντα φιλεῖν, ἐθέλοντα δὲ πέμπειν.* Enthalten die gleichen Glieder auch noch ähnliche Wörter, besonders am Anfang oder Ende, so wird das *πάρισον* zum *παρόμοιον*, worin besonders Isokrates Meister ist, wie Hel. 17: *καὶ τοῦ μὲν ἐπίπονον καὶ ἐπικίνδυνον τὸν βίον ἐποίησε, τῆς δὲ περίβλεπτον καὶ περιμάχητον τὴν*

φύσιν κατέστησεν, or. IV 65: *ἔτι δ' ἀγῶνας ἰδεῖν μὴ μόνον τάχους καὶ ῥώμης, ἀλλὰ καὶ λόγων καὶ γνώμης*, besonders kunstvoll Cic. Mil. 4. 10: *est igitur haec, iudices, non scripta, sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti, sed facti, non instituti, sed imbuti sumus*, von Cicero selbst orat. 49. 165 gerühmt. — Unterarten des *παρόμοιον* sind das *ὁμοιοτέλευτον*, *similiter desinens*, die Wiederkehr gleicher Wortformen am Ende der Kola, z. B. Cic. Quinct. 23. 75: *ut, si veritatem volent retinere, gravitatem possint obtinere,* und das *ὁμοιόπτωτον*, *similiter cadens,* die Wiederkehr gleicher Kasus am Ende der Kola oder innerhalb einer Periode, wie Cic. Mil. 2. 5: *nunquam existimavi spem ullam esse habituros Milonis inimicos ad eius non modo salutem exstinguendam, sed etiam gloriam per talis viros infringendam.* Die *ὁμοιοτέλευτα*, also eine Art Reim, finden sich in der Poesie ziemlich häufig, sind jedoch in der Prosa nur selten, wie denn überhaupt alle diese Figuren, die man unter dem gemeinschaftlichen Namen der Paronomasie befasst, und welche eine bezeichnende Eigentümlichkeit der unter dem Einflusse des Gorgias stehenden älteren sophistischen Prosa ausmachen, in der *ἀγωνιστικὴ λέξις* von sehr beschränkter Zulässigkeit und insbesondere der *δεινότης* hinderlich sind.[1])

Die letzte Klasse der Wortfiguren endlich sind die sogenannten Antithesen (*ἀντίθετον*, *contentio* oder *contrapositum*), welche durch die kunstvolle Gegenüberstellung entgegenstehender Wörter, mit denen zugleich ein Gegensatz im Gedanken verbunden ist, gebildet werden; sie machen den Übergang zu den Sinnfiguren, wie Cic. Lael. 1. 5: *sed ut tum ad senem senex de senectute, sic hoc libro ad amicum amicissimus scripsi de amicitia;* Dem. de cor. 265: *ἐδίδασκες γράμματα, ἐγὼ δ' ἐφοίτων· ἐτέλεις, ἐγὼ δ' ἐτελούμην· ἐχόρευες, ἐγὼ δ' ἐχορήγουν· ἐγραμμάτευες, ἐγὼ δ' ἠκκλησίαζον· ἐτριταγωνίστεις, ἐγὼ δ' ἐθεώρουν· ἐξέπιπτες, ἐγὼ δ' ἐσύριττον.* Über die Unterarten der Antithesen herrscht bei den Rhetoren keine Übereinstimmung; doch bilden nach Theophrast[2]) Antithesen ein Subjekt mit entgegengesetzten Prädikaten, entgegengesetzte Subjekte mit gleichem Prädikat, entgegengesetzte Subjekte mit entgegengesetzten Prädikaten. Eine Antithese durch Umkehrung des Gedankens mit denselben Ausdrücken heisst *ἀντιμεταβολή*, *commutatio* oder *conversio*, wie Cic. Pomp. 23. 67: *ecquam putatis civitatem pacatam fuisse, quae locuples sit, ecquam esse locupletem, quae istis pacata esse videatur,* oder Cluent. 2. 5: *ut in iudiciis et sine invidia culpa plectatur et sine culpa invidia ponatur.*

Noch wirksamer aber als die Wortfiguren sind die Sinnfiguren, deren geniale Behandlung mit zu den bezeichnenden Eigentümlichkeiten der Demosthenischen Beredsamkeit gehört. Denn während der Sophist Gorgias die Wortfiguren theoretisch und praktisch lehrte, kennt Sinn-

[1]) Demetr. *περὶ ἑρμ.* III § 26 Sp.: *ὁμοιοτέλευτα δέ ἐστι τὰ εἰς ὅμοια καταλήγοντα ἤτοι εἰς ὀνόματα ταὐτά. — χρῆσις δὲ τῶν τοιούτων κώλων ἐπισφαλής. οὔτε γὰρ δεινῶς λέγοντι ἐπιτήδεια· ἐκλύει γὰρ τὴν δεινότητα ἡ περὶ αὐτὰ τερθρία καὶ φροντίς· δῆλον δ' ἡμῖν τοῦτο ποιεῖ Θεόπομπος.*

[2]) Theophrast bei Dionys. de Lys. iud. c. 14: *Κωλύσει δ' οὐδὲν ἴσως καὶ τὴν λέξιν αὐτὴν θεῖναι τοῦ Θεοφράστου· ἔστι δὲ ἥδε· ἀντίθεσις δ' ἐστὶ τρίτως, ὅταν τῷ αὐτῷ τὰ ἐναντία ἢ τῷ ἐναντίῳ τὰ αὐτὰ ἢ τοῖς ἐναντίοις ἐναντία προκατηγορηθείη.* Ueber die abweichenden Ansichten der anderen Techniker handelt Volkmann, Rhetorik S. 486 f.

figuren die ältere Beredsamkeit nicht; auch bei Thukydides finden sie sich nicht. Daher herrscht auch bei vielen Rhetoren über die Teile der Sinnfiguren grosse Unklarheit, und Longinus wollte von dem Begriffe überhaupt nichts wissen, Hermogenes nannte ihn *μέθοδος.*[1]) Zuerst ist hier die rhetorische Frage, *ἐρώτημα* oder *πύσμα*, *interrogatio,* welche angewandt wird, um den Gegner zu drängen, wie Cic. Lig. 3. 9: *quid enim tuus ille, Tubero, destrictus in acie Pharsalica gladius agebat?* oder um Unwillen oder Verwunderung auszudrücken, wie Verg. Aen. 3. 56: *quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames,* endlich um Gehässigkeit oder Mitleid zu erregen, wie Verg. Aen. 2. 69 *heu quae nunc tellus, inquit, quae me aequora possunt accipere?* Bisweilen folgen ganze Reihen von Fragen ununterbrochen aufeinander, wie Cic. Cat. I 1. Giebt der Redner auf eine aufgeworfene Frage gleich die Antwort — auch diese kann wieder in Frageform gekleidet sein —, oder schiebt er einer an den Gegner gerichteten Frage seinerseits eine Antwort unter, so hat man die Figur der Hypophora oder Anthypophora, *διαλογισμός*, *subiectio,* wie Cic. Rosc. Am. 19. 54: *exheredare filium voluit. quam ob causam? ‚nescio'. exheredavitne? ‚non'. quis prohibuit? ‚cogitabat'. cogitabat? cui dixit? ‚nemini',* vgl. Lys. XII 39. Sucht der Redner einem etwaigen Einwurf des Gegners besonders in der Einleitung zuvorzukommen und ihn im voraus zu entkräften, so giebt dies die Figur der *πρόληψις*[2]) *praesumptio,* wie Cicero im Eingang seiner *divinatio in Q. Caecilium* oder Lys. XII 62: *καὶ μηδενὶ τοῦτο παραστῇ, ὡς Ἐρατοσθένους κινδυνεύοντος Θηραμένους κατηγορῶ· πυνθάνομαι γὰρ ταῦτα ἀπολογήσεσθαι αὐτόν, ὅτι ἐκείνῳ φίλος ἦν καὶ τῶν αὐτῶν ἔργων μετεῖχε.* Eine entschuldigende Wendung, mit der man dem etwaigen Eindruck einer nachfolgenden gegen den Gegner gerichteten Bemerkung vorbeugen will, wird als *προδιόρθωσις* oder *προθεραπεία*, *praemunitio,* bezeichnet, wie Dem. V 15: *καί μοι μὴ θορυβήσῃ μηδεὶς πρὶν ἀκοῦσαι.* Ihr Gegenteil, also die nachfolgende Verbesserung oder Einschränkung einer vorhergegangenen Behauptung, heisst *ἐπιδιόρθωσις*, *correctio,* wie Dem. de cor. 130: *ὀψὲ γάρ ποτε — ὀψὲ λέγω; χθὲς μὲν οὖν καὶ πρώην ἅμ' Ἀθηναῖος καὶ ῥήτωρ γέγονε,* oder Cic. Cat. I 1. 2: *hic tamen vivit. vivit? immo vero etiam in senatum venit.* Beide zusammen geben die *ἀμφιδιόρθωσις*, durch die man einen doppelten Anstoss zu beseitigen sucht, wie Dem. de cor. 304: *εἰ δ' οἷος ἐγὼ παρ' ὑμῖν κατὰ τὴν ἐμαυτοῦ τάξιν, εἷς ἐν ἑκάστῃ τῶν Ἑλληνίδων πόλεων ἀνὴρ ἐγένετο, μᾶλλον δ' εἰ ἕνα ἄνδρα μόνον Θετταλία καὶ ἕνα ἄνδρα Ἀρκαδία ταὐτὰ φρονοῦντα ἔσχεν ἐμοί, οὐδεὶς οὔτε τῶν ἔξω Πυλῶν Ἑλλήνων οὔτε τῶν εἴσω τοῖς παροῦσι κακοῖς ἐκέχρητ' ἄν.* Macht man einen etwaigen Einwurf des Gegners dadurch unwirksam, dass man die Sache, um die es sich handelt, wenn auch in beschönigender Weise selbst zugesteht, so giebt dies die Figur der *συγ-*

---

[1]) Rhet. Gr. V 451 und 562 W.: *σημείωσαι, ὅτι τοῦτό ἐστιν ἐπὶ τῆς ἐννοίας. ἡ μέθοδος, ὅπερ ἐπὶ τῆς λέξεως τὸ σχῆμα. οὐκ οἶδεν ὁ τεχνικὸς μεθόδου καὶ σχήματος διαφοράν, ἢ μόνον τὸ τὴν μέθοδον ἐπὶ τῆς ἐννοίας τάττεσθαι, θάτερον δὲ ἐπὶ τῆς λέξεως.* Volkmann a. a. O. S. 489 f.

[2]) Nach Quintilian IX 2. 17 sind Unterarten derselben *praemunitio, confessio, praedictio, emendatio, praeparatio,* s. Volkmann a. a. O. S. 494.

χώρησις, *confessio*, wie Cic. Phil. XII 1: *etsi minime decere videtur, patres conscripti, falli, decipi, errare eum, cui vos maximis saepe de rebus assentiebamini, consolor me tamen, quoniam vobiscum pariter et una cum sapientissimo consule erravi.* — Den Eindruck der Glaubwürdigkeit gewinnt unsere Rede durch die Figur des **Zweifels**, διαπόρησις oder ἀπορία, *dubitatio*, bei der wir scheinbar in Ungewissheit sind, wo wir anfangen, wo wir aufhören, was wir überhaupt sagen sollen, wie Cic. Verr. IV 3. 5: *sed earum artificem quem? quemnam? recte admones: Polycletum esse dicebant*, oder Dem. de cor. 22: εἶτ' ὦ — τί ἂν εἰπών σέ τις ὀρθῶς προσείποι; Fragt man scheinbar die Richter oder wohl selbst den Gegner um Rat, was man thun soll, so wird dies als ἀνακοίνωσις, κοινωνία, *communicatio*, bezeichnet, wie Dem. de cor. 52: εἰ δ' ἀπιστεῖς, ἐρώτησον αὐτούς, μᾶλλον δ' ἐγὼ τοῦθ' ὑπὲρ σοῦ ποιήσω· πότερον ὑμῖν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, δοκεῖ μισθωτὸς Αἰσχίνης ἢ ξένος εἶναι Ἀλεξάνδρου; ἀκούεις ἃ λέγουσιν. Sehr geeignet, um Mitleid zu erregen, ist es, wenn man eine Sache völlig dem Ermessen der Richter, auch wohl der Gegner anheimstellt, was ἐπιτροπή, *permissio* heisst, wie Hor. ep. II 2. 76: *i nunc et versus tecum meditare canoros*, wo der Scholiast auf diese Redefigur hinweist. — Andere Figuren geben der Rede den Anstrich des Leidenschaftlichen, so die Ausrufungen, Beteuerungen (ἐκφώνησις, *exclamatio*), Schwüre (ὁμοτικὰ σχήματα), wie Cic. Flacc. 40. 102: *o nonae illae Decembres, quae me consule fuistis! o nox illa, quam iste est dies consecutus!* Oder sie erhöhen das ἦθος des Redenden durch freimütige Äusserungen, wie denn die παρρησία, *licentia*, als besondere Figur genannt wird; ausgezeichnet durch Freimut sind die philippischen Reden des Demosthenes, auch Ciceros Rede für Ligarius; doch meint Quintilian (IX 2. 28) von ihrer Anwendung und im besonderen von dieser Rede, dass nur Schmeichelei einen Deckmantel damit habe. Wendet man sich im Verlauf der Rede von den Richtern plötzlich an die Gegner oder andere Personen, so wird dies als ἀποστροφή, *aversus a iudice sermo*, bezeichnet; dieser Art ist die Anrede des Demosthenes an die Messenier (Phil. II 20) und die des Cicero an Tubero (Lig. 3, 9, auch als rhetorische Frage bezeichnet). — Unterbricht man plötzlich seine Rede im Zorn oder aus Furcht und Scheu, etwas Anstössiges, Verletzendes zu sagen, auch wohl zum Ausdruck des Unwillens und der Entrüstung, so hat man die Figur der **Aposiopese**, ἀποσιώπησις, *reticentia* oder *interruptio*, wie Dem. cor. 12: ἀλλ' ἐμοὶ μέν — οὐ βούλομαι δὲ δυσχερὲς εἰπεῖν οὐδέν. Nennt man etwas unter dem Schein, es zu verschweigen, so wird dies als παράλειψις oder παρασιώπησις, *occultatio, omissio*, bezeichnet, von Anaximenes (Rh. Gr. I² 2 c. 21 Sp.) als eine besondere Art der Ironie angesehen, wie Cic. Cat. I 6. 14: *quid vero? nuper cum morte superioris uxoris novis nuptiis domum vacuefecisses, nonne etiam alio incredibili scelere hoc scelus cumulasti? quod ego praetermitto et facile patior sileri, ne in hac civitate tanti facinoris immanitas aut exstitisse aut non vindicata esse videatur. praetermitto ruinas fortunarum tuarum, quas omnis impendere tibi proxumis Idibus senties: ad illa venio* Es ist klar, dass sich die Anzahl derartiger Figuren noch beträchtlich vermehren lässt.

Ueber Tropen und Figuren sind zahlreiche Dissertationen und kleinere Abhandlungen

vorhanden. Hervorzuheben sind: J. Straub, De tropis et figuris, quae inveniuntur in orationibus Demosthenis et Ciceronis, Aschaffenburg 1883; G. Radtke, De tropis apud tragicos, Berlin 1865; Hoppe, De tragicorum Graecorum translationibus, Berlin 1859. — Ueber Gleichnisse und Sentenzen bei Demosthenes J. Lunak, Observationes rhetoricae in Demosthenem, Petersburg 1878. — O. Ph. G. Willmann, De figuris grammaticis, Berlin 1852; G. Dzialas, Rhetorum antiquorum de figuris doctrina, Breslau 1869; E. Wölfflin, Die *geminatio* im Lateinischen, Sitzungsbericht der bayer. Akad. der Wiss. 1882 S. 420—491; Das Wortspiel im Lateinischen, ebend. 1887 II 2 S. 187—208. L. Buchhold, De paromoeoseos apud veteres Romanorum poetas usu, Leipzig 1884; H. Monse, Veterum rhetorum de sententiarum figuris doctrina, Breslau 1869; R. Kühnlein, De vi et usu precandi et iurandi formul. apud dec. oratores Atticos, Neustadt a. H. 1882; G. Gebauer, De praeteritionis formis apud Demosthenem, Königsberg 1887; C. Weyman, Studien über die Figur der Litotes, Leipzig 1886; L. Egger, Die Parenthese bei den attischen Rednern, Wien 1887; R. Schulze, De figura etymologica apud oratores Atticos usu, in Commentatt. Ribbeck. Lips. 1888 S. 153—171.

Komposition und Rhythmus der Rede.

11. Frühzeitig wurde von den Stilisten der älteren sophistischen Zeit — Thrasymachus, Isokrates — erkannt, dass auch der prosaischen Rede ein gewisses musikalisches Element innewohne, dass dieselbe zwar nicht, wie die poetische λέξις, ein sprachliches ῥυθμιζόμενον sei, aber doch keineswegs gänzlich des Rhythmus entbehre, und dass durch gehörige Berücksichtigung dieses musikalisch-rhythmischen Elements eine kunstmässige Durchbildung der prosaischen Rede möglich sei, durch welche dieselbe, auch abgesehen von dem Schmuck durch Tropen und Figuren, auf das Ohr einen in seiner Art nicht minder befriedigenden Eindruck mache als die Sprache der Dichtkunst. Diese Erkenntnis und mit ihr das Streben nach Wohlklang, symmetrischem Bau und rhythmischer Färbung der Prosa ist nun das ganze Altertum hindurch von der rhetorischen Theorie festgehalten und von der rednerischen Praxis in bewundernswerter Weise bethätigt worden. Uns kommen die darauf bezüglichen Vorschriften, die ja alle nur auf eine gewisse Analogie zwischen der prosaischen und poetischen Rede hinauslaufen, freilich etwas unbestimmt vor, weil wir gewohnt sind, bei der Betrachtung der Prosa vom grammatischen Begriff des Satzes auszugehen und in der geschickten Verknüpfung verschiedener Arten von Sätzen zu einem grösseren, wohlgefügten Ganzen die Kunst der prosaischen Rede zu erblicken, ein Gesichtspunkt, welcher der alten Rhetorik völlig fremd ist. Nach der Auffassung der Alten ist die ganze Grammatik ein Teil der Musik.

Die prosaische Rede ergeht sich entweder in fortlaufenden Reihen, deren Ruhepunkte ohne bestimmte Begrenzung durch die Sache selbst, über die geredet wird, zustande kommen, oder sie ist in sich abgerundet und periodisch. Man unterscheidet demnach eine λέξις εἰρομένη und eine λέξις κατεστραμμένη, ἐν περιόδοις.[1]) Eine Periode (*ambitus, comprehensio, circumscriptio*, auch *continuatio*) zerfällt, wie in der Metrik das System, in κῶλα, *membra*, und in κόμματα, *incisa*, und demzufolge werden auch für die Länge dieser Glieder Massbestimmungen nach Silbenzahl angegeben.[2]) Komma wie Kolon kann Satz und Teil eines Satzes, die Periode

[1]) Arist. Rhet. III 9.

[2]) Der gründlichen Abhandlung von A. du Mesnil, Begriff der drei Kunstformen der Rede: Komma, Kolon, Periode bei den Alten, Frankfurt a. O. 1894, ist das Folgende entnommen.

einfacher und zusammengesetzter Satz sein. Aristoteles[1]) nennt Periode „einen Gedanken (λόγος), der an und für sich genommen Anfang und Ende und einen wohl übersehbaren Umfang hat; eine solche ist angenehm und leicht fasslich". Sie muss ihrem Sinne nach abgeschlossen sein und darf nicht durchschnitten werden, sie ist teils gegliedert (ἐν κώλοις), teils einfach (ἀφελής), wenn sie μονόκωλος ist. Das Kolon ist der eine Teil der Periode; beide dürfen weder zu lang noch zu kurz sein, ohne dass genaue Massbestimmungen getroffen werden. Dies wird von den folgenden Technikern reichlich nachgeholt. Cicero[2]) nimmt für Komma, Kolon und Periode verschiedene Längen an: so sind ihm Kommata die Sätze: *faciunt patronos, ipsi prodeunt;* ein Kolon kann bis zu dreizehn Silben anschwellen; was über sechzehn Silben hinausgeht, ist ihm eine Periode. Aber damit kann das Wesen derselben nicht erschöpft sein, da sonst die Periode keine Kunstform mehr wäre. Dionysius von Halikarnass[3]) bestimmt weder Mass noch Zahl der Glieder einer Periode, wie er auch für das Kolon kein Längenmass kennt; er sieht vielmehr in der Abwechslung von Länge und Kürze eine besondere Schönheit der Darstellung. Sehr lange Satzgefüge zerlegt er in mehrere Perioden. Die Kola, die er in Beispielen anführt, haben verschiedene Länge; sie können bloss aus mehreren Satzteilen, aus Adverbialbestimmungen, aus appositionellen Adjektiven, aber auch aus zwei Sätzen bestehen, die inhaltlich einen Gedanken abschliessen. Nach Hermogenes[4]) muss Kolon wie Komma ein vollständiger Gedanke sein; die Periode ist ein selbständiger, abgeschlossener, eine Behauptung (ἐπιχείρημα) enthaltender, rhythmisch geformter Satz, der ein-, zwei-, drei-, viergliedrig sein kann. Ein Komma besteht gewöhnlich aus vier bis sechs Silben, doch manchmal auch aus zwei, das richtige Kolon aus sieben bis sechzehn Silben, gleich dem heroischen Hexameter; was darüber hinausgeht, ist eine Periode; doch werden diese den Metrikern entlehnten Masse ausdrücklich nur als relative Grössen bezeichnet und der auszudrückende Gedanke als entscheidend betrachtet. Die μονόκωλος περίοδος des Aristoteles muss nach Hermogenes σχοινοτενῶς[5]) gebildet sein und ein ὑπέρβατον enthalten, und ein Scholiast desselben[6]) führt dafür als Beispiel an Thuc. II 102: ὁ γὰρ Ἀχελῷος ποταμός, ῥέων ἐκ τοῦ Πίνδου ὄρους διὰ Δολοπίας καὶ Ἀγριάνων καὶ Ἀμφιλόχων, ἄνωθεν παρὰ Στράτον πόλιν εἰς θάλασσαν ἔξεισιν παρ' Οἰνιάδας. Die natürliche Stellung der einzelnen Satzglieder würde eine εἰρομένη λέξις ergeben. So ist auch nach Cicero der Satz ‚*cur de perfugis nostris copias comparant contra nos?*' eine Periode, die ihm freilich immer zwei Kola enthalten muss.[7]) Demetrius,[8]) der sich eng an Aristoteles und Theophrast anschliesst, verlangt, dass bei einer zusammengesetzten Periode das letzte Glied länger sei und gleichsam alles Vorhergehende in sich einschliesse. Hermogenes weist die gedrungene

---

[1]) Arist. Rhet. III 9. 3.
[2]) Cic. orat. 66. 223.
[3]) De comp. verb. c. 22. 26.
[4]) Rhet. Gr. II 238 ff. Sp.
[5]) Von σχοῖνος, einem Längenmass von 60 Stadien, Rhet. Gr. VII 822 W.
[6]) Rhet. Gr. VIII 621 W.
[7]) Cic. orat. 67. 225: *extrema sequitur comprehensio, sed ex duobus membris, qua non potest esse brevior: ‚quem, quaeso, nostrum fefellit ita vos esse facturos?*'.
[8]) Rhet. Gr. III 262 Sp.

Kunstform der Periode der politischen Rede zu, die lose Satzfügung aber, die er nach der Kraft der Lunge *πνεῦμα* nennt,[1]) der Festrede. Die meisten anderen Rhetoren weichen nicht viel von dieser Theorie ab. Kornutus, unter dem Graeven den sonst Anonymus Seguerianus genannten Autor versteht, nennt auch das Komma *λόγος διάνοιαν δηλῶν δύο ἢ τρισὶ λέξεσιν.*[2]) Demetrius,[3]) der auch nach dieser seiner verständigen Ansicht der Zeit des beginnenden pergamenischen Atticismus zuzurechnen ist, verzichtet ebenso wie Dionysius von Halikarnass auf eine Wort- und Silbenzählung und lässt die Länge der Kola und Kommata durch den Inhalt bedingt sein; deshalb bezeichnet er die Periode als System von wohlabgerundeten Kolen und Kommaten, das dem vorliegenden Gedanken angepasst ist. Die Periode und ihre Teile vergleicht er mit der Hand und ihren Gliedern; hat das Kolon Länge und am Schlusse eine besondere Rundung (*καμπή*), so entsteht die eingliedrige Periode, wie *Ἡροδότου Ἁλικαρνασσῆος ἱστορίης ἀπόδεξις ἥδε.* Im Gegensatz zu diesen einfachen Perioden nennt er die übrigen *σύνθετοι περίοδοι*, bei denen das letzte Glied am längsten sein muss, so eine zweigliedrige: *οὐ γὰρ τὸ εἰπεῖν καλῶς καλόν, ἀλλὰ τὸ εἰπόντα δρᾶσαι τὰ εἰρημένα* (§ 18), eine viergliedrige: *ὁ μὲν γὰρ ὅσῳ πλείονα ὑπὲρ τὴν ἀξίαν πεποίηκε τὴν αὐτοῦ, τοσούτῳ θαυμαστότερος παρὰ πᾶσι νομίζεται, ὑμεῖς δ' ὅσῳ χεῖρον ἢ προσῆκε κέχρησθε τοῖς πράγμασι, τοσούτῳ πλείονα αἰσχύνην ὠφλήκατε* (Dem. Ol. II 3). Über vier Kola will er die Periode nicht ausgedehnt wissen, wenn auch andere sogar sechsgliedrige zuliessen. Je nach dem Inhalt teilt Demetrius ferner die Perioden ein in rhetorische, historische und dialogische, die sich durch straffe oder lose Gliederung der Teile unterscheiden. Die Ansicht des Aristoteles, die Perioden zerfielen nach dem Inhalt in *διῃρημέναι*, geteilte, und *ἀντικείμεναι*, gegensätzliche, hat Demetrius § 22 nur wiederholt. Die Vorschriften der übrigen, besonders lateinischen Techniker sind nicht belangreich, da sie mehr oder weniger von den angeführten Rhetoren abhängig sind oder keine Klarheit verraten.[4]) Soviel aber steht im ganzen als Lehre der Alten[5]) fest, dass die Rhetorik drei Formen für den Ausdruck eines Gedankens kennt: Komma, Kolon, Periode; für alle diese Formen fordern die meisten Techniker einen fertigen Gedanken; zwischen Kolon und Komma besteht in dieser Hinsicht kein Unterschied: beide können selbständige und unselbständige Sätze, auch Adverbialbestimmungen sein; den kleinsten Umfang hat das Komma, einen grösseren

[1]) Rhet. Gr. II 243 Sp.

[2]) Rhet. Gr. VII 931 W., vgl. Longinus Rh. Gr. ed. Sp. I² p. 193.

[3]) Rhet. Gr. III 259. 262 Sp.

[4]) Cornif. IV 19. 26, Quint. IX 4. 122; deutlicher Aquil. Rom. p. 27 H.: *membrum* (= *κῶλον*) *quidem est pars orationis ex pluribus verbis absolute aliquid significans. — caesum* (= *κόμμα*) *autem est pars orationis nondum ex duobus aut ex pluribus verbis quicquam absolute significans. — nonnunquam tamen caesam orationem dicimus, quotiens non efficiuntur membra ex conexione verborum, sed singula quodvis significantia proferuntur.* Ueber die lateinischen Grammatiker s. Mesnil a. a. O. S. 108 ff.

[5]) Der Sophist Lachares aus Athen, Zeitgenosse der Kaiser Marcian und Leon (450 bis 474), verfasste eine Schrift *περὶ κώλου καὶ κόμματος καὶ περιόδου.* Aus der uns verlorenen Monographie schöpfte Kastor von Rhodus aus später Zeit (Rhet. Gr. III 712 bis 723 W.); wertvoll ist insbesondere der Nachweis der Regeln an Beispielen aus Plato (Menexenos), Thukydides (II 35) und Demosthenes (Einleitung der Kranzrede).

das Kolon, den grössten die Periode; der Umfang wird häufiger nach Silben als nach Wörtern bestimmt; bei der Periode kommt noch eine besondere Ordnung der Wort- und Satzstellung hinzu, namentlich ist bei der eingliedrigen das *ὑπέρβατον* erforderlich; der Rhythmus wird dabei nicht in Betracht gezogen.[1])

Die *λέξις ἀγωνιστική*, also die wirkliche, besonders gerichtliche Beredsamkeit, verlangt nun eine Mischung der *λέξις εἰρομένη*[2]) und *κατεστραμμένη*, da die rein periodische Ausdrucksweise durch ihre Künstlichkeit ermüdet. Doch liebt die epideiktische Rede den Periodenbau; in den übrigen Gattungen ist er besonders bei längeren Schilderungen oder Beschreibungen von Örtlichkeiten, Personen, Handlungen[3]) am Platze. Innerhalb der periodischen Reihen sind aber die Wörter kunstmässig zusammenzustellen, und zwar ist dabei auf ihre Ordnung, ihre Verbindung und den Rhythmus zu achten. Was die Ordnung anlangt, so ist überall auf Steigerung der Rede Bedacht zu nehmen, auf das weniger Deutliche muss immer das Deutlichere, auf das Kleinere das Grössere folgen. Doch darf die natürliche Ordnung gewisser herkömmlicher Zusammensetzungen nicht verlassen werden. Soweit es nur irgendwie angeht, muss der Satz mit einem Verbum schliessen; denn in den Verben liegt die eigentliche Kraft der Rede. An die Stelle des Verbums kann aber auch ein anderes Wort treten, dem der Sinn einen besonderen Nachdruck oder Wert verleiht. Was die Verbindung anlangt, so dürfen zunächst die Schlusssilben eines Wortes mit den Anfangssilben des darauf folgenden nie ein unschickliches, obscönes Wort bilden. Zweitens ist nach Möglichkeit der Hiatus[4]) zu vermeiden, um nicht bei der Aussprache eine Pause eintreten zu lassen, wo dieselbe sinnstörend wirken könnte, namentlich also der Zusammenstoss von Vokalen, die mit verschiedener Mundstellung hervorgebracht werden. Ebenso ist der Zusammenstoss harter Konsonanten zu vermeiden, also z. B. s vor nochmaligem s oder x, ferner alle sogenannten *freni* (*χαλινοί*) und *δυσπρόφορα*, also eine Reihe Wörter, die mit demselben Buchstaben anfangen oder gleiche Flexionsendungen aufweisen. Ebenso fehlerhaft ist die Wiederholung eines und desselben Wortes rasch hintereinander, ausser wenn eine bestimmte Wortfigur damit beabsichtigt wird. Noch weniger dürfen die Schlusssilben eines Wortes als Anfangssilben des nächsten Wortes wiederkehren. Sorgfältig hat man ferner eine längere Reihe einsilbiger Wörter zu vermeiden.[5]) Alle Regeln, die für die Verbindung der Wörter miteinander gelten, sind auch in der Zusammensetzung der Kommata, Kola und Perioden zu beachten. — Was sonach endlich den Rhythmus

---

[1]) Aus diesen rhetorischen Benennungen entstanden die Namen der Interpunktionszeichen; für Punkt sagen die Engländer noch heutzutage *period*.

[2]) Spätere Rhetoren sagen dafür auch *διῃρημένη* und *διαλελυμένη*, Demetr. a. a. O. § 12 ff., [Dionys.] Rhet. 5. 7.

[3]) Vgl. Cic. in Verr. IV c. 33, c. 48, c. 52.

[4]) Besonnene alte Techniker warnen vor zu grosser Aengstlichkeit, Demetrius a. a. O. § 68, 72, 299, Dionys. ep. ad Pomp. 6 extr.

[5]) Dass sich trotz sorgfältiger Berücksichtigung der rhetorischen Regeln über den Wohlklang der Rede selbst bei guten Autoren hier und da einzelnes Uebelklingende und Unschöne findet, ist nicht zu verwundern. Hierüber handelt H. Kraffert, Kakophonie im Lateinischen, Zeitschr. f. Gymnasialw. 1887 S. 713 ff.

betrifft, so ist darauf zu sehen, dass der Anfang und der Schluss einer Periode einen oder auch mehrere, dann aber nicht gleiche Versfüsse deutlich zu erkennen giebt, und dass damit auch der Schluss der Kola, also die Mitte der Periode, in gewisser Übereinstimmung steht. Im allgemeinen sind die volleren, aus langen Silben bestehenden Füsse nachdrucksvoll, die kurzen rasch und beweglich. Es ist daher fehlerhaft, wenn man langsame Füsse nimmt, wo die Rede den Charakter der Schnelligkeit verlangt, und umgekehrt.[1]) Als besonders geeignet für Anfang und Schluss der Periode emfiehlt Aristoteles[2]) den päonischen Rhythmus, und zwar für den Anfang – ◡ ◡ ◡, für den Schluss ◡ ◡ ◡ –. Aber auch Dichorei – ◡ – ◡, Molossi – – –, Cretici – ◡ –,[3]) Palimbacchien – – ◡; Dochmien ◡ – – ◡ – sind für den Schluss geeignet. Nie aber dürfen deutlich erkennbare Versteile oder gar ganze Verse, namentlich Versanfänge am Anfang und Versschlüsse am Schlusse der Periode, die Rede verunzieren;[4]) gestattet ist das umgekehrte Verfahren. Eine Hauptregel für gute Komposition ist es dabei, allen Anstrich des Gemachten sorgfältig zu vermeiden; daher darf man sich zu gunsten des Rhythmus auch keine zu langen und auffälligen Hyperbata erlauben, noch weniger die Rede mit unnützen Flickwörtern überladen.[5]) Natürlich sind alle Rhythmen zu wählen je nach dem Gedanken und dem Teile der Rede; ihnen muss die Art des Vortrags entsprechen. Der grösste und wirkungsvollste Künstler in der Komposition der Rede ist Demosthenes; besondere Sorgfalt verwendet er auf die Häufung bestimmter Rhythmen, um gewissen Gedanken Nachdruck zu verleihen. Sein Vorgänger hierin ist Isokrates, dessen Reden freilich durch das Gesuchte vielfach eintönig und manieriert sind.[6]) Bei Cicero findet sich Theorie und Praxis in verständiger Übereinstimmung. Bei Tacitus entsprechen den wuchtigen ernsten Gedanken schwere Rhythmen.

C. Steiner, De numero oratorio, Pos. 1850; De vocis motu oratorio sonorumque consonantiis a Graecis in dic. adhibitis, Pos. 1864; A. Schmidt, Zur Lehre vom orat. numerus, Mannheim 1858; G. Amsel, De vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint, Bresl. 1887; J. V. Fritzsche, De numero pedestri (Lucian. III 2 p. LXXXII sqq.) Für Isokrates: K. Peters, De Isocratis studio numerorum, Gratulationsschrift Parchim 1883. Für Demosthenes: J. Blass, Att. Bereds. III 1 S. 114 (Demosthenes hat die Anhäufung von mehr als zwei Kürzen möglichst vermieden); Demosthen. Studien im Rhein. Mus. 1888 S. 268—290. C. Josephy, Der orat. Numerus bei Isokrates und Demosthenes mit Berücksichtigung der alten Rhetoren, Zürich 1887 (behandelt vornehmlich die Periodenschlüsse). Für Cicero: G. Wuest, De claus. rhet. quae praecepit Cicero quatenus in orationibus secutus sit, Argent. 1882 Diss.; E. Müller, De numero Ciceroniano, Beröl. 1886 Diss. — Ueber die griechische Periode im allgemeinen: L. Dissen in der Einl. zu Dem. *de cor.*, Göttingen 1837; Em. Bernhardt, Begriff und Grundformen der griechischen Periode, Wiesbaden 1854; A. du Mesnil, Begriff der drei Kunstformen der Rede: Komma, Kolon, Periode, bei den Alten, Frankfurt a. O. 1894. — Ueber den Hiat: G. E. Benseler, De hiatu in oratoribus Atticis et historicis Graecis. Friberg. 1841.

Die Stilarten.

12. Die Anwendung dessen, was über den Schmuck und die Komposition der Rede gesagt ist, wird, wie dies schon Aristoteles gelehrt

[1]) [Dionys.] περὶ ὕψους c. 41.

[2]) Arist. Rhet. III 8, Demetr. περὶ ἑρμ. § 39.

[3]) Cicero orat. 64. 218 empfiehlt ihn statt des Päon.

[4]) Quint. IX 4. 72.

[5]) Cic. orat. 69. 231, Fortunat. p. 128 H.

[6]) Dionys. comp. verb. c. 19.

hat,[1]) nach den verschiedenen Arten der Beredsamkeit verschieden sein. Er selbst unterscheidet dabei die *γραφικὴ λέξις* der epideiktischen Beredsamkeit von der *ἀγωνιστικὴ λέξις*, der Beredsamkeit vor Gericht und vor der Volksversammlung. Erstere ist ihm die *ἀκριβεστάτη*. Bei ihr hat man nun wieder verschiedene *χαρακτῆρες* oder Stilarten unterschieden, und zwar ist dies zuerst, soviel wir wissen, durch Antisthenes aus Athen, den bekannten Stifter der kynischen Philosophie, geschehen.[2]) Ausführlicher wurden sie dann von Theophrast behandelt in der Schrift *περὶ λέξεως*: er unterschied eine erhabene, mittlere und niedrige Stilart, für welche bei den Späteren — und vielleicht schon bei ihm — gewöhnlich die der Palästra von der Körperfülle entlehnten Bezeichnungen *ἁδρόν*, *μέσον*, *ἰσχνόν* (nämlich *γένος*), bei den Lateinern *grande* oder *sublime*, *medium*, *tenue* üblich waren.[3]) Wenn wir bei Dionysius von Halikarnass lesen, dass nach Theophrast die erhabene Stilart durch dreierlei zu stande kommt, durch die Wahl der Worte, die aus ihr sich ergebende Harmonie und die sie umfassenden Figuren,[4]) so dürfen wir wohl annehmen, dass er auch bei den anderen Stilarten dieselben Elemente ins Auge gefasst hat. Ebenso ist es wahrscheinlich, dass bereits er, wie dies Varro bei Gellius thut,[5]) den drei Stilarten drei fehlerhafte Ausartungen, gleichsam Parekbasen, zur Seite gestellt hat, dem *grande* das *tumidum et inflatum*, dem *tenue* das *aridum et siccum*, dem *medium* das *tepidum ac dissolutum et velut enerve* (*quod est sine nervis et articulis*).[6]) Es hatte nicht viel auf sich, dass man die ursprünglichen Bezeichnungen der drei Stilarten hier und da durch andere, scheinbar oder auch wirklich zweckmässigere ersetzte. So finden wir, dass man statt *ἁδρόν* auch *ὑψηλόν*, *σεμνόν*, *περιττόν*, *βαρύ*, *μεγαλοπρεπές*, statt *ἰσχνόν* auch *ἀφελές* oder *λιτόν* sagte. Ein Fortschritt dagegen war es, dass man den unbestimmten Begriff des *μέσον* durch *ἀνθηρόν* und *γλαφυρόν*, also eine bestimmtere Bezeichnung ersetzte.[7]) Von noch grösserem Belang war es, dass man innerhalb

---

[1]) Arist. Rhet. III 12 (1413b): *δεῖ δὲ μὴ λεληθέναι, ὅτι ἄλλη ἑκάστῳ γένει ἁρμόττει λέξις. οὐ γὰρ ἡ αὐτὴ γραφικὴ καὶ ἀγωνιστική, οὐδὲ δημηγορικὴ καὶ δικανική. ἄμφω δὲ ἀνάγκη εἰδέναι. τὸ μὲν γάρ ἐστιν ἑλληνίζειν ἐπίστασθαι, τὸ δὲ μὴ ἀναγκάζεσθαι κατασιωπᾶν, ἄν τι βούληται μεταδοῦναι τοῖς ἄλλοις, ὅπερ πάσχουσιν οἱ μὴ ἐπιστάμενοι γράφειν. ἔστι δὲ λέξις γραφικὴ μὲν ἡ ἀκριβεστάτη, ἀγωνιστικὴ δὲ ἡ ὑποκριτικωτάτη. ταύτης δὲ δύο εἴδη ἡ μὲν γὰρ ἠθική, ἡ δὲ παθητική.*

[2]) Seine Schrift *Περὶ λέξεως ἢ περὶ χαρακτήρων* erwähnt Diog. Laert. VI 16.

[3]) Das älteste Zeugnis ist Varro bei Gellius VI 14; doch scheint bei ihm die lateinische Uebersetzung mit der späteren Terminologie vermischt zu sein: *nos quoque, quem primum posuimus, ‚uberem' vocamus, secundum ‚gracilem', tertium ‚mediocrem'. uberi dignitas atque amplitudo est, gracili venustas et subtilitas, medius in confinio est utriusque modi particeps.* Vgl. F. Blass, Die griech. Bereds. S. 81.

[4]) Dionys. de Isocr. iud. c. 3: *καθόλου δὲ τριῶν ὄντων, ὥς φησι Θεόφραστος, ἐξ ὧν γίνεται τὸ μέγα καὶ σεμνὸν καὶ περιττὸν ἐν λέξει, τῆς τ' ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων καὶ τῆς ἐκ τούτων ἁρμονίας καὶ τῶν περιλαμβανόντων αὐτὰ σχημάτων.*

[5]) Gell. VII. 14: *his singulis orationis virtutibus vitia agnata sunt pari numero, quae earum modum et habitum simulacris falsis ementiuntur. sic plerumque sufflati ac tumidi fallunt pro uberibus, squalentes et ieiuni dicti pro gracilibus, incerti et ambigui pro mediocribus.*

[6]) Fortunat. p. 126 H; vgl. Cornif. IV 8. 11, Cic. orat. 21. 69, de orat. III 52. 199, 55. 212; Quint. XII 10. 58, Jul. Vict. p. 438 H.

[7]) Quint. XII 10. 58: *altera est divisio, quae in tris partis et ipsa discedit, qua discerni posse etiam recte dicendi genera inter se videntur, namque unum subtile, quod ἰσχνόν vocant, alterum grande atque robustum, quod ἁδρόν dicunt, constituunt;*

jeder Stilart eine gewissermassen doppelte Schattierung unterschied, je nachdem die charakteristische Eigentümlichkeit derselben stärker oder schwächer hervortrat.[1] Am wichtigsten aber war der Entschluss, die Lehre von den Stilarten der *γραφικὴ λέξις* auf die *ἀγωνιστικὴ λέξις* anzuwenden. Dazu trug einerseits der Umstand bei, dass die Anleitung zur praktischen und nicht zur Kunstberedsamkeit den eigentlichen Unterrichtsgegenstand der Rhetorenschulen in den Zeiten der asianischen Beredsamkeit ausmachte, andererseits die seit Kleochares von Myrlea, dem Zeitgenossen des Asianers Hegesias (um 280 v. Chr.), allgemein werdende Anerkennung des Demosthenes als des eigentlichen vollendeten Meisters der wirklichen Redekunst. Der praktische Redner hat aber vor allen Dingen praktische Zwecke zu verfolgen. Je nach seiner Individualität wird ihm die eine Stilart mehr, die andere weniger zusagen; aber er kann sich an keine ausschliesslich binden, sondern er wird immer sein Augenmerk darauf richten, durch Anwendung aller verfügbaren Mittel der Kunst, vor allen von *ἦθος* und *πάθος*, seine Zuhörer zu überzeugen, ja zu überreden, und in der Erreichung dieses einen Zieles feiert er den Triumph seiner rednerischen Gewalt, seiner *δεινότης*. Ohne *δεινότης* giebt es im *λόγος πολιτικός*, d. h. der agonistischen (beratenden und gerichtlichen) Rede, keinen Erfolg.[2] Name und Wesen der *δεινότης*, der höchsten rednerischen Vollkommenheit, ist wohl erst von den pergamenischen Rhetoren festgelegt und in Demosthenes verkörpert worden; bei Dionysius von Halikarnass (unter Augustus) ist sie eine bekannte Sache. Der Begriff liess sich in doppelter Weise mit der vorhandenen Stillehre verbinden. Entweder man setzte die *δεινότης* als gleichberechtigte vierte Stilgattung neben die drei älteren, oder, und das war das Richtige, man ordnete die *δεινότης* den älteren Stilgattungen über und betrachtete als ihre charakteristische Eigentümlichkeit die gleichmässige Beherrschung sämtlicher Stilarten und ihre durch das jeweilige Bedürfnis der Rede bedingte Verwendung. Das erstere hat Demetrius (wohl um die Zeit Ciceros) mit einiger Unsicherheit in der Schrift *περὶ ἑρμηνείας* gethan, das letztere Dionysius von Halikarnass besonders in der Abhandlung über die *λεκτικὴ δεινότης* des Demosthenes. Demetrius nimmt[3] vier *χαρακτῆρες* der Darstellung an: *ἰσχνός*, *μεγαλοπρεπής*, *γλαφυρός*, *δεινός*. Hievon kann der *γλαφυρός* mit dem *ἰσχνός* und *μεγαλοπρεπής*, der *δεινός* in gleicher Weise mit beiden, nie aber der *μεγαλοπρεπής* mit dem *ἰσχνός* vermischt werden. Diese Annahme wird nun im einzelnen begründet und mit Beispielen aus Dichtern, Rednern und anderen Prosaikern belegt. Jede Stilart äussert sich im Gedanken (Inhalt), im Ausdruck und in der Komposition. Ihnen stehen ebenfalls vier fehlerhafte Eigenschaften gegenüber: dem erhabenen Stil, dessen Vertreter Thukydides ist, der *χαρακτὴρ ψυχρός*, der frostige Stil, der sich vorzugsweise in Übertreibungen und schwülstigen Ausdrücken gefällt. Der anmutige Stil, dessen Vertreter Sappho und Xenophon sind,

---

tertium alii medium ex duobus, alii floridum (namque id ἀνθηρόν appellant) addiderunt.

[1]) Cic. orat. 5. 20, Fortunat. p. 125 H.

[2]) C. Brandstätter, De notionum *πολιτικὸς* et *σοφιστὴς* usu rhetorico, Leipziger Studien XV 1 S. 139—274.

[3]) Rh. Gr. III § 36 Sp.

hat seinen Gegensatz im *κακόζηλον*, dem Manierierten die schlichte Stilart, die in meisterhafter Weise Lysias ausgebildet hat, findet ihren fehlerhaften Ausdruck im *χαρακτὴρ ξηρός*, dem trockenen Stil. Eine Mischart des schlichten und anmutigen Stils ist der *χαρακτὴρ ἐπιστολιμαῖος*, der Briefstil. Diese drei Stilarten lassen sich ohne Schwierigkeit auf die drei Arten des Theophrast zurückführen, und in der That beruft sich Demetrius wiederholt[1]) auf die Theorie desselben und führt manche seiner Lehren wörtlich an. Aber der *χαρακτὴρ δεινός*, der gewaltige Stil, hat bei ihm vieles mit dem Erhabenen gemein, insbesondere hinsichtlich der Wahl der Worte. Ebenso berührt sich auch sein Gegensatz *χαρακτὴρ ἄχαρις*, der reizlose Stil, in vielen Beziehungen mit dem Frostigen. Demosthenes ist nicht Hauptvertreter des Gewaltigen, wird überhaupt nur selten genannt, ja im Gewaltigen an einer Stelle sogar getadelt.[2]) Die Unklarheit und das Unfertige dieser Theorie beweist, dass sie älter ist als die Zeit des Dionysius von Halikarnass. Denn die von ihm vorgetragenen Ansichten sind wohl als die Summe dessen zu betrachten, was in der pergamenischen Rhetorik in allmählicher Entwicklung gültig geworden war, weshalb wir sie in der Hauptsache, d. h. in der Hervorhebung einer Notwendigkeit, die verschiedenen Stilarten in der Rede abwechseln zu lassen und miteinander zu vermischen, bereits bei Cornificius und Cicero antreffen.

Dionysius von Halikarnass blieb bei den Stilarten des Theophrast insofern stehen, als er den *χαρακτὴρ ὑψηλός*, *ἰσχνός* und *μέσος* als die Hauptdarstellungsarten bezeichnet;[3]) der erhabene sowie der niedrige Stil entsprechen in den Merkmalen und Vertretern der Lehre des Demetrius. Die mittlere Stilart ist nicht so fast aus den beiden anderen gemischt, als sie sich vielmehr beiden fernhält und ebenso harte Verbindungen von Wörtern und Sätzen vermeidet wie allzugrosse Einfachheit, Schlichtheit und Kürze; denn sie kommt vorzugsweise in den Schriften des Isokrates und Plato zum Ausdruck, und insbesondere Isokrates hat nichts mit dem Erhabenen oder Niedrigen gemein; und wenn an Plato die geschickte Verwendung des Niedrigen gelobt wird,[4]) so wird mit Unrecht die mittlere Stilart zu einer gemischten. Denn nur die *δεινότης*, das Gewaltige, enthält die den Umständen entsprechende Mischung der Eigentümlichkeiten aller drei Stilgattungen, der alleinige Vertreter ist Demosthenes, der in seinen Reden sich je nach dem Gedanken oder Teile bald dieser, bald jener Stilart, jedesmal aber in unübertrefflicher Weise bedient.[5]) Ein wichtiges Erfordernis jeder Stilart ist nun die entsprechende Komposition; hievon unterscheidet Dionysius nur drei Arten: *ἁρμονία αὐστηρά, γλαφυρὰ*

---

[1]) a. a. O. § 41, 114, 173, 222, vgl. H. Rabe, De Theophrasti libris *Περὶ λέξεως*, Bonn 1890, S. 19, wo allerdings nicht ganz richtig geurteilt wird.

[2]) Demetr. § 250: *ἡ δὲ ἀντίθεσις, ἣν ἐπὶ τοῦ Θεοπόμπου ἔφην, οὐδ' ἐν τοῖς Δημοσθενικοῖς ἥρμοσεν, ἔνθα φησίν· ἐτέλεις, ἐγὼ δ' ἐτελούμην· ἐδίδασκες, ἐγὼ δὲ ἐφοίτων· ἐτριταγωνίστεις, ἐγὼ δὲ ἐθεώμην· ἐξέπιπτες, ἐγὼ δ' ἐσύριττον‘* (Dem. de cor. 265). *κακοτεχνοῦντι γὰρ ἔοικε διὰ τὴν ἀνταπόδοσιν, μᾶλλον δὲ παίζοντι, οὐκ ἀγανακτοῦντι.*

[3]) Dionys. Demosth. c. 33.

[4]) Dionys. Demosth. cc. 3 und 5.

[5]) Dionys. Demosth. c. 34: *τῶν δὲ τὴν μέσην διάλεκτον ἠσκηκότων, ἣν δὴ κρατίστην ἀποφαίνομαι, κατὰ ταῦτα διαφέρειν αὐτὸν ὑπελάμβανον, κατὰ τὴν ποικιλίαν, κατὰ τὴν εὐκαιρίαν· ἔτι δὲ πρὸς τούτοις κατὰ τὸ παθητικόν τε καὶ ἐναγώνιον καὶ δραστήριον καὶ τελευταῖον τὸ πρέπον, ὃ τῶν ἄστρων ψαύει παρὰ Δημοσθένει.*

ἢ ἀνθηρά und κοινή.[1]) Dass nun die ἁρμονία αὐστηρά, die rauhe Komposition, zum χαρακτὴρ ὑψηλός gehört, ist ersichtlich; aber auf den niedrigen Stil passt keine Harmonie, da eben diese eine künstliche Gestaltung der Wort- und Satzgefüge sind, der niedrige Stil aber jede Künstlichkeit vermeidet und seine Hauptstärke in der Einfachheit und Natürlichkeit sucht.[2]) Die ἁρμονία γλαφυρὰ ἢ ἀνθηρά, die liebliche Komposition, welche gefälligen Wortklang, glatte Rundung und leicht fliessende Rhythmen erfordert, lässt sich nur dann unter den χαρακτὴρ μέσος unterordnen, wenn man ihn nicht als Mischung auffasst, sondern, wie Demetrius über die Komposition des χαρακτὴρ γλαφυρός lehrt, als Mitte zwischen Erhabenheit und Schlichtheit, ,*in neutro excellens, utriusque particeps vel utriusque, si verum quaerimus, potius expers.*[3]) Die μικτή oder κοινή ἁρμονία, die Erhabenheit und Anmut am geeigneten Orte mischt und verwendet, ist ein Merkmal des Gewaltigen, das freilich nicht bloss Erhabenheit und Anmut, sondern am rechten Orte auch das Schlichte und Niedrige verwendet.[4]) Es scheint also Dionysius in seiner Theorie von den Stilarten und den Harmonien verschiedene Quellen vor sich gehabt oder seine Quelle, wenn sie eine war, nicht gehörig verwertet zu haben. Etwas klarer ist der ältere Cornificius: er unterscheidet[5]) *figura gravis* (Ggs. *sufflata*), *mediocris* (Ggs. *dissolutum quod est sine nervis et articulis*), *extenuata* (Ggs. *exile, aridum et exsangue genus orationis*); wenn er diese drei Arten der Darstellung sich vermischen und miteinander abwechseln lässt, so erhält man wohl den Begriff der δεινότης des Dionysius; aber man muss daran festhalten, dass in den Rhetorenschulen, deren Bedürfnissen die Aufstellung der Stilarten entsprungen ist, der beste Redner, die beste Art der rednerischen Darstellung gesucht wurde. Nennt nun Cornificius nach seinem Grundsatze, nur lateinische Beispiele anzuführen, als Vertreter dieser rechtzeitigen Verwendung aller Stilarten Demosthenes nicht, so ist er dem Cicero[6]) das unübertroffene Ideal eines Redners in der richtigen, gleichmässigen Verwendung des *genus subtile, modicum, vehemens.* Auch Quintilian, der wie sonst auch in der Wertschätzung des Demosthenes seinem Vorbilde Cicero sich anschliesst, nimmt drei *genera orationis* an:[7]) *genus subtile,* ἰσχνόν, *genus grande atque robustum,* ἁδρόν, *genus medium ex duobus* oder *floridum,* ἀνθηρόν. Von ihnen, insbesondere von Cicero sind die späteren lateinischen Rhetoren mehr oder weniger abhängig.

Sobald die rednerische Superiorität des Demosthenes zur allgemeinen Anerkennung gekommen war[8]) und es als Aufgabe einer vollkommenen rednerischen Darstellung betrachtet wurde, es nicht zur Virtuosität in Handhabung einer einzelnen Stilart zu bringen, sondern je nach dem rednerischen Gegenstand und seiner Behandlung in den einzelnen Teilen der Rede[9]) die jedesmal angemessene Abstufung und Spielart des Aus-

[1]) Dionys. Demosth. c. 36, Compos. verb. cc. 21 und 24.
[2]) F. Blass, Att. Bereds. I S. 386.
[3]) Cic. orat. 6. 21.
[4]) Dionys. Demosth. c. 34.
[5]) IV 8. 11.
[6]) Cic. orat. 7. 23, 21. 69 ff., de orat. III 52. 199, 55. 212, opt. gen. orat. 2. 6, 4. 13.
[7]) XII 10. 58, X 1. 76.
[8]) Vgl. die Schrift περὶ ὕψους cc. 12, 22.
[9]) Cic. orat. 21. 69.

drucks zu finden, wurde die Darstellung und Charakteristik der Stilarten an sich für die Rhetorik überflüssig. So tritt denn in der sophistischen Zeit an ihre Stelle eine eingehende Betrachtung der ihnen zu grunde liegenden *ἰδέαι τοῦ λόγου*, d. h. der stehenden Grundformen des rednerischen Ausdrucks. Schon Isokrates hatte die sprachliche Darstellung eines Gegenstandes gelegentlich mit *ἰδέα* bezeichnet.[1]) Auch bei Theophrast sind *ἰδέαι τοῦ λόγου* gleichbedeutend mit *ἀρεταί* und *χαρακτῆρες*.[2]) Die *ἀρεταί* zerfallen in *ἀναγκαῖαι*, d. h. solche Eigenschaften, welche keine rednerische Darstellung entbehren kann, und *ἐπίθετοι*, accessorische, welche eben durch ihre Anwendung der Darstellung ein bestimmtes Gepräge, einen besonderen *χαρακτήρ* verleihen. Auch Dionysius weiss neben den Stilarten und Harmonien von den *ἀρεταὶ* und *ἰδέαι τοῦ λόγου* mancherlei zu berichten.[3]) Diese bereits vorhandene Lehre wurde also jetzt wieder aufgenommen und weiter gebildet. Der erste, der unter den erhaltenen Rhetoren die Ideen systematisch behandelt, ist Aristides.[4]) Bei ihrer Ordnung und Aufzählung hält er sich an die Stilarten. Denn wenn er in seinen *τέχναι ῥητορικαὶ περὶ πολιτικοῦ λόγου* folgende zwölf Ideen aufstellt: *σεμνότης, βαρύτης, περιβολή, ἀξιοπιστία, σφοδρότης, ἔμφασις, δεινότης, ἐπιμέλεια, γλυκύτης, σαφήνεια καὶ καθαρότης, βραχύτης καὶ συντομία, κόλασις* —, so ist unschwer zu erkennen, dass die ersten sechs dem *γένος ἁδρόν*, *ἐπιμέλεια* und *γλυκύτης* dem *γένος ἀνθηρόν*, *βραχύτης καὶ συντομία* und *κόλασις* dem *γένος ἰσχνόν* zukommen, *σαφήνεια καὶ καθαρότης* aber als *ἀρεταὶ ἀναγκαῖαι* allen *γένη* gemeinsam sind. Die *δεινότης* wird den übrigen Ideen einfach koordiniert, gerade so wie sie Demetrius neben die drei Stilarten als vierte stellte. Sie besteht bei Aristides nur in Gedanken, und er bekämpft ausdrücklich diejenigen, die sie noch in etwas anderem suchen.[5]) Sie tritt hervor in der klugen und sorgfältigen Vorbereitung dessen, was der Redner zu zeigen sich vorgenommen hat, ebenso in der vorhergängigen Vermeidung dessen, was man ihm etwa als Einwand entgegenhalten könnte. Auch bei Hermogenes, dessen Schrift *περὶ ἰδεῶν* viel sorgfältiger und gründlicher ist als die des Aristides, ist die *δεινότης* eine Idee wie alle anderen,[6]) aber sie besteht, wie bei Dionysius, im richtigen Gebrauch aller übrigen Ideen, überhaupt aller Mittel der rednerischen Darstellung. Solche Ideen giebt es ausser der *δεινότης* bloss sechs: *σαφήνεια, μέγεθος, κάλλος, γοργότης, ἦθος, ἀλήθεια*, also Deutlichkeit, Grösse, Schönheit, Lebhaftigkeit, treffende Bezeichnung, Wahrheit. Aber die Deutlichkeit[7]) kommt zu stande durch *εὐκρίνεια* und *καθαρότης*,

---

[1]) Isocr. IV 7, XIII 16.

[2]) Simplic. in Aristot. categ. p. 3.

[3]) Dionys. Demosth. c. 4: *γραφὰς δὲ συνταξαμένου πολλὰς καὶ καλὰς εἰς ἅπασαν ἰδέαν λόγων.*

[4]) H. Baumgart, Aelius Aristides als Repräsentant der sophistischen Rhetorik des zweiten Jahrhunderts der Kaiserzeit, Leipzig 1874.

[5]) Rhet. Gr. II p. 497 Sp.: *δεινότης δὲ γίνεται κατὰ γνώμην μοναχῶς · εἰ δέ τις κατ' ἄλλο τι οἴεται, πλεῖστον διαμαρτάνει.*

[6]) Rhet. Gr. II p. 268, 274 Sp. So auch bei seinen Kommentatoren, vgl. Rh. Gr. V 460 W. Es ist durchaus irrig, wenn Baumgart a. a. O. S. 244 behauptet, dass der Begriff der *δεινότης* eine Mittelstellung zwischen den Ideen und dem *λόγος πολιτικός* einnimmt. Es sollte dies der Fall sein, ist aber nicht wirklich der Fall. S. C. Brandstaetter, De notionum *πολιτικὸς* et *σοφιστὴς* usu rhetorico, Leipzig 1893.

[7]) Rhet. Gr. II p. 275 ff. Sp.

Klarheit und Reinheit; die Grösse zerfällt in die Unterarten der σεμνότης, περιβολή, τραχύτης, λαμπρότης, ἀκμή und σφοδρότης: Würde, Ausführlichkeit, Herbigkeit, Glanz, Kraft und Heftigkeit. In ähnlicher Weise haben auch die anderen Ideen Unterarten.[1]) Die Ideen beruhen auf acht verschieden zu behandelnden Elementen: ἔννοια, μέθοδος, λέξις, σχῆμα, κῶλον, συνθήκη, ῥυθμός, ἀνάπαυσις: es besteht nämlich die Rede aus einem oder mehreren Gedanken, der Ausführung des Gedankens (im Grunde die Sinnfigur), dem an beides sich anschliessenden Ausdruck, der Wortfigur, der Gestaltung der Kola, der Komposition, dem Rhythmus und dem Schluss. Je nach den verschiedenen Ideen sind diese Elemente von verschiedener Wichtigkeit. Im ganzen kommt es zunächst auf den Gedanken an, dann auf den Ausdruck, weiterhin auf die Wortfiguren, dann erst auf die Sinnfigur, welche die Methode ausmacht; in letzter Reihe stehen Komposition und Schluss. Die letzteren fünf, nämlich σχῆμα, κῶλον, συνθήκη, ῥυθμός, ἀνάπαυσις, bilden zusammen die Verknüpfung des Wohlklangs: καταπλοκὴ τῆς ἁρμονίας.[2]) Sie sind übrigens die Grundformen aller prosaischen, ja selbst der poetischen Darstellung; dabei wird freilich übersehen, dass doch dem Rhythmus in der Poesie eine ganz andere Bedeutung als in der Prosa zukommt. Durch die wirkliche Anwendung der δεινότης aber auf das Gebiet der rednerischen Prosa, d. h. durch die Vermischung sämtlicher Ideen nach Massgabe des erforderlichen Gedankens und vorliegenden Gegenstandes entsteht der λόγος πολιτικός, die vollkommen kunstmässige Beredsamkeit, wie sie im öffentlichen Leben in den drei Gattungen der gerichtlichen, beratenden und epideiktischen Rede zur Geltung kommt. Bei der beratenden Rede überwiegt die Idee der Grösse, das Ethos tritt zurück. In der eigentlichen Gerichtsrede herrscht das Ethos, ἀφέλεια und ἐπιείκεια, Naivetät und Billigkeit; die βαρύτης, schroffe Festigkeit, tritt zurück; die Grösse liegt in der Ausführlichkeit der Gedanken. Im eigentlichen Panegyrikus, der Haupterscheinung der Gelegenheits- oder Prunkrede, tritt die Grösse mit Ausschluss der Schroffheit und Heftigkeit in den Vordergrund, überall durchwebt mit Naivetät und Lieblichkeit. Er ist fast ganz Erzählung; daher fällt die Lebhaftigkeit der Darstellung fast ganz weg. — Auf die späteren römischen Rhetoren ist die Ideenlehre ohne Einfluss geblieben. Dagegen haben die griechischen Rhetoren der späteren sophistischen und byzantinischen Zeit die Theorie des Hermogenes im einzelnen noch mehr zergliedert und durch eingehende Erläuterungen in Wort und Beispiel begründet. Zur Aufstellung eines neuen Systems oder zur Umbildung und Vereinfachung des zu sehr ins Kleinliche sich verirrenden Systems des Hermogenes fehlte die schöpferische Kraft.

Vgl. Volkmann, Rhetorik S. 532—562. Den Zusammenhang der Ideenlehre mit der Lehre von den Stilarten bestreitet H. Liers, Zur Geschichte der rhetorischen Ideenlehre in Jhrb. für Phil. 1885 S. 577—589; doch s. C. Josephy, Der orat. Numerus, Zürich 1887 S. 1—28.

5. Die Lehre vom Gedächtnis und dem Vortrag.

13. Mit den Vorschriften über Invention, Disposition und rednerischen Ausdruck hat die Rhetorik seit ihrer technischen Ausbildung durch Her-

[1]) Rhet. Gr. II p. 335. 29. 346. 9, 350. 28 u. a. Sp.

[2]) Rhet. Gr. V 440. 2 W.

magoras im wesentlichen ihre Aufgabe erschöpft. Was als vierter und fünfter Teil sich anschliesst, ist nichts als ein Anhang praktischer Bemerkungen. Zunächst versteht man unter Gedächtnis,[1] *μνήμη*, *memoria*, das wörtliche Auswendiglernen einer vollständig fertiggestellten schriftlichen Ausarbeitung. Die Einführung der Mnemonik in den Bereich der Technik ist ziemlich spät erfolgt. Als Erfinder des Gedächtnisses galt nach einer anekdotenhaften Erzählung Simonides von Keos zur Zeit der Perserkriege.[2] Hervorragende Gedächtniskraft wird an manchen Männern des Altertums gerühmt.[3] Aber die Rhetoren haben sich um die Mnemonik als Kunst lange Zeit nicht gekümmert und es jedem überlassen, sich seine ausgearbeitete Rede durch eigene Übung einzuprägen. Antiphon[4] hatte wohl vom Gedächtnis gesprochen, aber weder Anaximenes noch Aristoteles behandelten sie in ihren rhetorischen Lehrbüchern, wenn auch letzterer ihren Wert zu schätzen wusste.[5] Erst die pergamenische oder vielmehr rhodische Schule scheint die Ausbildung des Gedächtnisses in den Kreis technischer Erörterungen gezogen zu haben. Denn in den Lehrbüchern rhodischer Meister, die Cornificius und Cicero benützten,[6] fanden sich über die Gedächtniskunst bereits eingehende Vorschriften. Es wird die Verwendung von Gedächtnisörtern, die man sich zu jeder beliebigen Zeit vergegenwärtigen kann, und die Verbindung des zu lernenden Stoffes mit den Örtern durch Gedächtnisbilder empfohlen, dasjenige Verfahren also, dessen sich die Mnemonik noch gegenwärtig bedient. Für solche, denen diese Methode zu umständlich war, giebt Quintilian noch allerlei sonstige Ratschläge, die sich freilich im Grunde alle von selbst verstehen. Man soll eine längere Rede, sagt er, nach kleineren Teilen lernen, immer nach dem Konzept, sich dabei womöglich Seiten und Zeilen merken, auf denen das einzelne steht, um dann beim Hersagen das Ganze gleichsam abzulesen; man soll ferner mit halblauter Stimme memorieren; je besser die Rede disponiert, je sorgfältiger sie ausgearbeitet und komponiert ist, desto leichter prägt man sie sich dem Gedächtnisse ein; fortgesetzte, sich steigernde Übung leistet hierin das meiste; dem frischen Gedächtnis soll man nicht allzuviel zutrauen. Viel besser sitzt das, was man abends zuvor, als was man erst im Laufe des Tages gelernt hat.

Auch der Vortrag, *ὑπόκρισις*, *actio*, später vorwiegend *pronuntiatio* genannt, ist erst spät, d. h. seit den Zeiten der Stoiker, von der Technik berücksichtigt worden; und auch hier sind es wieder Cornificius und Quintilian, welche einigermassen ins einzelne gehen.[7] Der Vortrag ist

---

[1]) *Ἡ μνήμη ἐν τῇ ῥητορικῇ τῶν ἀρχαίων ὑπὸ Π. Ν. Ἠρειώτου Αἰγινήτου.* Erlanger Diss. 1883.

[2]) Cic. de orat. II 86. 351, 87. 355.

[3]) Vgl. Cic. Tusc. disp. I 24. 59, Quint. XI. 2. 50.

[4]) Long. Rhet. Gr. I², 2 p. 204. 17 Sp. Morgenstern, Commentatio de arte veterum mnemonia, Dorpat 1835, nennt Hippias aus Elis als ältesten Lehrer der Gedächtniskunst.

[5]) Top. VIII 12. 8.

[6]) Cornif. III c. 16—24 (auch in einer griechischen Uebersetzung des Maximus Planudes vorhanden); Quint. XI 2. 17 - 22, 27—49; vgl. Cic. de orat. II c. 86. Aus Quintilian schöpften Fortunatian p. 128 ff.; Martianus Capella p. 483 H.

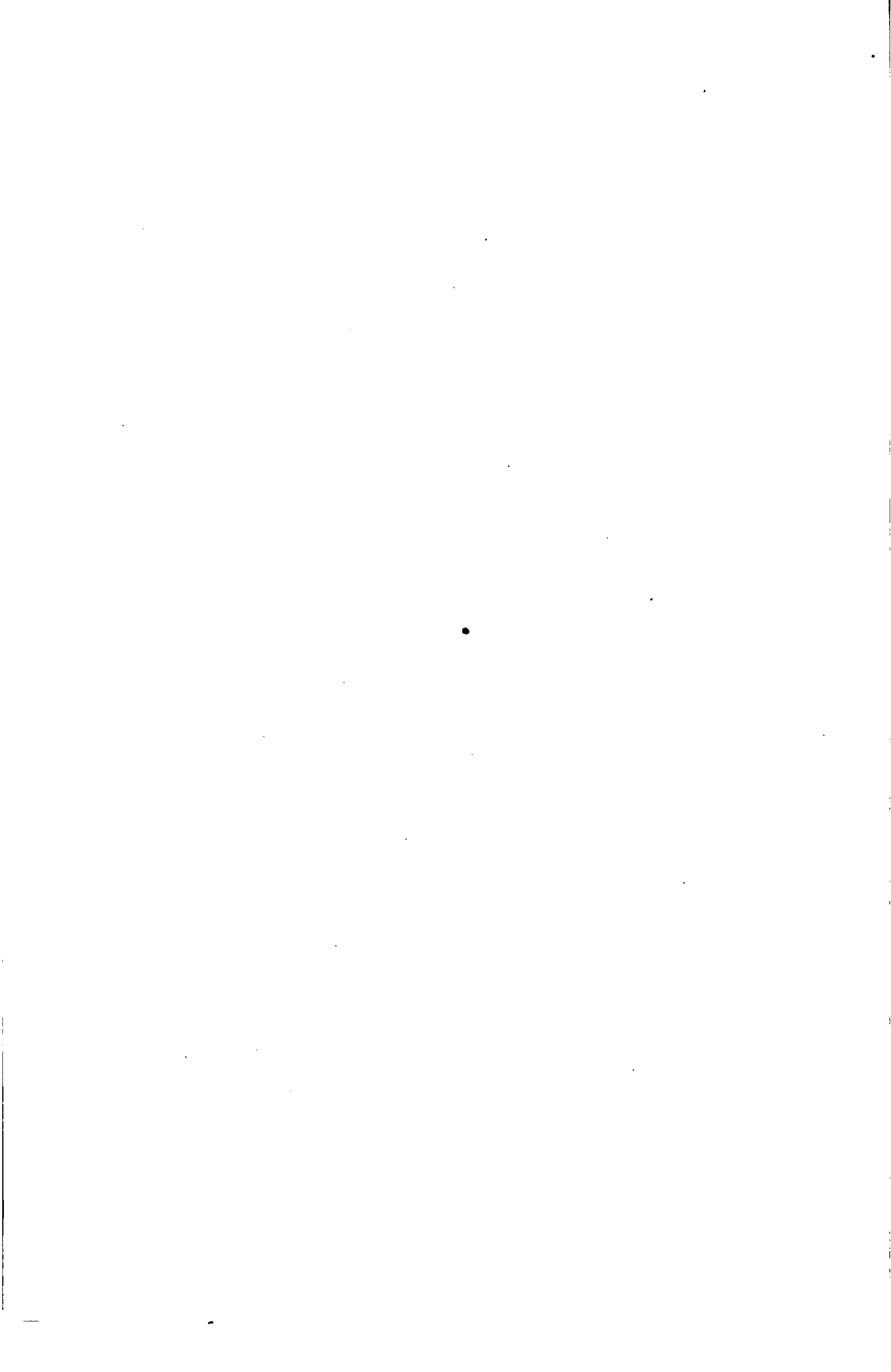
[7]) Cornif. III c. 11 ff., Quint. XI 3 ff. Cic. orat. 17. 55: *est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu; vocis mutationes totidem quot animorum, qui maxime voce commoventur;* vgl. de orat. III 56. 213. Aristoteles (Rhet. III 1): *καὶ ἔστιν φύσεως τὸ ὑποκριτικὸν εἶναι καὶ ἀτεχνότερον.*

die äussere Beredsamkeit, die Beredsamkeit des Körpers, die auf Ohr und Auge der Zuhörer wirkt und nicht minder als die innere durch kunstmässige Gestaltung den Zuhörer gewinnen, überzeugen und belehren will und deshalb von grosser Wichtigkeit ist. Er besteht aus *vox* und *motus*. Gleich der scenischen Darstellung, der Name und Begriff entlehnt ist, wird eine mittelmässige Rede, gut vorgetragen, grössere Wirkung üben als die beste, schlecht gesprochene Rede. Ein guter Vortrag verlangt zunächst eine vollkommen deutliche, fehlerfreie Aussprache, unterstützt durch ein klangreiches, geschultes Organ, und richtige Verteilung des Atems, ferner durch passende Mienen und Bewegungen, die nichts Affektiertes haben dürfen, und eine entsprechende Körperhaltung. Die Überzeugung von der Wahrheit dessen, was gesagt wird, und die warme Teilnahme für die vertretene Sache und Person lässt den Redner den richtigen Ton und die passende Geste finden. Anfangs waren Bewegungen der Hand oder des Körpers überhaupt beim Vortrage nicht üblich. Aber in der Blütezeit der rednerischen Kunst wurden namentlich für die Handbewegungen je nach den Teilen der Rede die genauesten Vorschriften und Winke gegeben. Da die alten Redner freistanden, so zogen die Techniker auch die Stellung der Füsse in den Kreis ihrer Beobachtungen. Schon Chrysippus teilte die *ὑπόκρισις* ein in *πάθη* (*τάσεις*) *τῆς φωνῆς* und *σχήματα τοῦ σώματος, τοῦ τε προσώπου καὶ τῶν χειρῶν*.[1]) In der That sind *vox, vultus, gestus* und *corporis habitus* die wesentlichen Stücke, auf welche beim Vortrage zu achten ist.

Quintilians Andeutungen zeigen uns auch bei diesem Punkte der rhetorischen Technik nicht bloss den kenntnisreichen Theoretiker, sondern auch den vielerfahrenen, geschmackvollen Praktiker, eine glückliche Vereinigung, welche uns die Lektüre seiner *Institutio oratoria* trotz mancher Mängel im einzelnen, wohin namentlich die flüchtige Benützung der Quellen und eine ungenaue Wiedergabe der Ansichten seiner Vorgänger gehören, zu einer so angenehmen machen. Sie geben uns ferner den klaren Beweis, bis zu welchem Grade die Alten von dem Bewusstsein durchdrungen waren, dass die Beredsamkeit eine Kunst, der Redner ein Künstler, jede gute Rede endlich ein Kunstwerk sei, und zeigen, dass es als solches von uns müsse betrachtet und gewürdigt werden.[2]) Die Theorie der Beredsamkeit der Alten und die praktische Bethätigung derselben ist es denn auch fast allein, welche auch die Gegner der Altertumsstudien noch gelten lassen. Und gar manche, welche in fein ausgearbeiteten Reden und Abhandlungen den Wert der griechischen und römischen Litteratur bekämpfen, haben ihre Waffen bewusst oder unbewusst gerade der alten Rhetorik entlehnt und können sie nicht entbehren. Möge daher wenigstens dieser Zweig der alten Geistesbildung in dieser einfachen, kurzen Darstellung die alten Freunde erhalten und neue gewinnen!

[1]) Plutarch. de Stoic. rep. c. 28.

[2]) Volkmann, Rhetorik S. 580.



Metrik der Griechen und Römer

mit einem Anhang über die Musik der Griechen

neubearbeitet

von

Hugo Gleditsch,
Professor am k. Wilhelms-Gymnasium zu Berlin.

Inhalt:

Einleitung in die Metrik.

1. Begriff und Einteilung.

1. Metrik als Kunst ist für die Griechen ein Zweig der musischen Kunst (*μουσική*) und als solcher der Harmonik und der Orchestik koordiniert.[1]) Für ein Werk der musischen Kunst ist gesetzmässige Gliederung und Ordnung der Bewegung, durch die es in Erscheinung tritt, erforderlich. Diese Ordnung ist der Rhythmus, der allen musischen Künsten gemeinsam ist.[2]) Während die Harmonik ihn in den Klängen der menschlichen Stimme oder der musikalischen Instrumente, die Orchestik in den Bewegungen des menschlichen Körpers (der *κίνησις σωματική*) zur Darstellung bringt, hat die metrische Kunst die Aufgabe, den Rhythmus in der menschlichen Rede (*λέξις*) zum Ausdruck zu bringen.[3])

Metrik als Wissenschaft ist die Lehre von den rhythmischen Formen der Poesie. Sie zerfällt in einen allgemeinen Teil, welcher die Prinzipien aufstellt, nach denen diese Formen gebildet sind, und in einen speziellen, worin sie einzeln vorgeführt und in ihrer historischen Entwickelung betrachtet werden.

Die Quellen für eine Darstellung der antiken Metrik sind teils die theoretischen Schriften der Alten über Rhythmik und Metrik, teils die Dichtwerke selbst, welche aus dem Altertume erhalten sind.

Die vorliegende Darstellung der Metrik der Griechen und Römer giebt zunächst einen kurzen Überblick über die theoretische Behandlung dieser Disziplin bei den Alten und Neueren; dann eine allgemeine rhythmisch-metrische Fundamentaltheorie mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Dichtung. Die nachfolgende spezielle Behandlung der Metra sondert sich in zwei Hauptteile: Metrik der Griechen und Metrik der Römer, da die Entwickelung der römischen Metrik eine besondere Betrachtung erfordert, weil sie teils ganz unabhängig von der griechischen, teils ab-

[1]) Aristox. Harm. II p. 32 Meib. p. 58, 18 f. W. *μέρος ἐστὶν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἥ τε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὀργανική.* Porphyr. zu Ptolem. Harm. c. 1. *τὴν μουσικὴν σύμπασαν διαιρεῖν εἰώθασιν εἴς τε τὴν ἁρμονικὴν καλουμένην πραγματείαν εἴς τε τὴν ῥυθμικὴν καὶ τὴν μετρικὴν κτλ.*

[2]) Aristid. Q. I p. 31. *ῥυθμίζεται ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελῳδία, λέξις.*

[3]) Aristox. Rhythm. § 9 W. p. 278 Mor. Fragm. Paris. § 1 p. 92 W.

hängig von ihr — anfangs in geringerem, später in höherem Grade — erfolgt ist.

Jedem dieser beiden Hauptteile geht eine gedrängte Übersicht über den Entwickelungsgang voraus, den die metrische Kunst einerseits bei den Griechen, andrerseits bei den Römern genommen hat.

Die spezielle Metrik der Griechen ordnet sich in der Weise, dass zuerst die einfachen Metra nach den verschiedenen Rhythmengeschlechtern, dann die zusammengesetzten und gemischten, endlich die Dochmien behandelt werden und jedesmal von den einfacheren Formen zu den kunstvolleren Bildungen aufgestiegen wird. Daran schliesst sich eine kurze Darstellung des metrischen Baues und des Vortrags der epischen, lyrischen und dramatichen Dichtungen der Griechen.

Die spezielle Metrik der Römer zerfällt, dem Verhältnisse der römischen Dichtung zu der griechischen entsprechend, in drei Abschnitte: die nationale Entwickelung der italischen Dichtungsform, die freiere Nachahmung der griechischen Metra, die strengere Nachbildung der griechischen Kunstformen.

2. Rhythmische und metrische Theorie der Alten.[1])

2. In der Blütezeit der musischen Kunst ging die Theorie derselben mit der Praxis Hand in Hand: von den älteren Meistern lernten die jüngeren Männer die Regeln der Kunst durch praktische Anleitung und Vorbild. Der Weise des künstlerischen Schaffens selbst entsprechend erfolgte die Belehrung über die äussere Form der Dichtung im engen Anschlusse an die musikalische Theorie, denn Poesie und Musik standen in der innigsten Verbindung miteinander; für *μέλος* und *λέξις* und, wenn sie noch hinzutrat, *κίνησις σωματική* galt das gleiche Gesetz des Rhythmus, und der Dichter war zugleich der Komponist und bei chorischer Aufführung Lehrer des begleitenden Tanzes. Schon früh mögen sich hierbei eine Anzahl von technischen Ausdrücken herausgebildet haben, die sich bis in späteste Zeit erhielten, wie *πούς*, *μέτρον*, *ἄνω*, *κάτω*, *δάκτυλος*, *ἴαμβος*, *ἧρῷος*, *ἐνόπλιος* u. dgl.

Wenn in früheren Zeiten die theoretische Unterweisung eine mehr handwerksmässige gewesen war, traten schon im 7. Jahrhundert Kunstschulen ins Leben, in denen sich allmählich eine förmliche Theorie der musischen Kunst ausbildete, eine bestimmte Terminologie zur Anwendung kam und feste Grundsätze und Regeln aufgestellt wurden. In Platos Zeit bildete den Anfang des rhythmischen Unterrichts, da man von dem Rhythmus der Vokalmusik ausging, die Lehre von den Lauten und Silben (Plato Cratyl. 424 B), dann kamen die *μέτρα* zur Besprechung, wie Aristoph. Nub. v. 638 ff. zeigt, zuletzt die *ῥυθμοί* und die *ἁρμονίαι*.

Der mündlichen Unterweisung trat bald auch eine technische Litteratur zur Seite, indem einzelne von diesen *τεχνικοί* für den Gebrauch ihrer

[1]) Eine Geschichte der rhythmischen und metrischen Theorie giebt R. Westphal, Allgemeine griech. Metrik, Leipzig 1865 S. 3—172 und Metrik der Griechen I², S. 105 bis 232. Vgl. auch Fr. Susemihl, Geschichte d. griech. Litt. in d. Alexandrinerzeit, 2. Bd. S. 218—237.

Schüler kleine praktische Lehrbücher schrieben, die als Unterstützung der mündlichen Anleitung dienen sollten. Ausdrücklich bezeugt ist eine solche Schrift von Lasos von Hermione, der als Lehrer Pindars genannt wird (Suid. s. v. *Λᾶσος*).

Aristoxenos.

3. Der erste Mann, welcher eine wissenschaftliche Darstellung der musischen Künste, speziell der Rhythmik, unternahm, war Aristoxenos von Tarent, der zur Zeit Alexanders des Grossen lebte. Aus einer Musikerfamilie stammend besass er eine gründliche Vorbildung auf dem Gebiete der musischen Kunst, die er sich in Athen, Theben und dem Peloponnes angeeignet hatte, und war im Besitze aller derjenigen praktischen und theoretischen Kenntnisse, welche die wissenschaftliche Darstellung der rhythmischen und musikalischen Gesetze erforderte. Weit davon entfernt neue Gesetze aufstellen zu wollen, nach denen sich der musische Künstler zu richten habe, hielt er sich an die durch die älteren Meister überlieferte rhythmisch-musikalische Tradition und an die Werke der alten Dichter und Komponisten, die ihm zum Studium vorlagen; er giebt also nicht eine von der Kunstpraxis abweichende Spekulation, sondern schliesst sich eng an die herrschende Praxis an, wobei er namentlich die Vokalmusik berücksichtigt. Er nimmt nach dem Urteile der Alten in der wissenschaftlichen Behandlung der Rhythmik und Harmonik die hervorragendste Stelle ein, und die Form seiner Darstellung giebt ein Zeugnis von der Klarheit und Schärfe, die ihm in besonderem Grade eigen war.

Von den zahlreichen Schriften des Aristoxenos kommen für die Rhythmik vornehmlich seine *Ῥυθμικὰ στοιχεῖα* in Betracht, die uns leider nur in Bruchstücken erhalten, aber auch so von unschätzbarem Werte sind.

Hatten die älteren Rhythmiker, *οἱ παλαιοὶ ῥυθμικοί*, von der Vokalmusik ausgehend den ‚Fuss‘ oder die ‚Silbe‘ als rhythmische Masseinheit angenommen und sich von dem Standpunkte der Silbenmessung bei ihrer Theorie der Rhythmik nicht zu entfernen vermocht (s. Aristot. Metaphys. XIII, 1 p. 1087[b]), so vollzog Aristoxenos die Loslösung der Rhythmuslehre von der Verslehre und machte sie als selbständige Wissenschaft unabhängig von der Silbenmessung. Nicht die Silbe, die keine konstante Masseinheit bildet, ist ihm das Mass des rhythmischen Gebildes überhaupt, sondern der ebenso wie für die *ᾠδή* auch für die *ὄρχησις* und die *αὔλησις* und *κιθάρισις* geltende *χρόνος πρῶτος*, die unteilbare Primärzeit, über deren Wesen und Bedeutung er eine besondere Schrift verfasste. In seinen ‚rhythmischen Elementen‘, die ursprünglich aus drei Büchern bestanden, behandelte er im ersten Buche die verschiedenen *φύσεις* des Rhythmus, im zweiten den Rhythmus der musischen Kunst im allgemeinen, im dritten wie es scheint den am Sprachstoffe, der *λέξις*, in Erscheinung tretenden Rhythmus.

Rhythmik und Metrik nach Aristoxenos.

4. Als in der Zeit nach Alexander d. Gr. das innige Band sich löste, welches früher die drei musischen Schwesterkünste verknüpft hatte,

und man anfing, bloss für Lektüre und Rezitation zu dichten, trennte sich die Metrik als selbständige Disziplin von der Rhythmik und Harmonik. Die Musiktheorie konnte die strenge Zeitmessung nicht entbehren, daher blieben Musik und Rhythmik eng verbunden, und wenn von ῥυθμικοί gesprochen wird, so sind damit in der Regel μουσικοί gemeint. Diese knüpften an Aristoxenos an und haben an seiner Theorie, wenn auch im einzelnen Abweichungen vorkamen, doch im wesentlichen festgehalten.

Von den Schriften der älteren Rhythmiker nach Aristoxenos haben wir keine unmittelbare Kenntnis, sondern sind auf die Vermittelung der späteren, die sie benützt haben, angewiesen. Sie gingen in zwei Richtungen auseinander, solche, welche die Rhythmik gesondert von der Metrik behandelten, οἱ χωρίζοντες τῆς μετρικῆς θεωρίας τὴν περὶ ῥυθμῶν,[1]) und solche, welche einer Verbindung beider nicht widerstrebten, οἱ συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν π. ῥ. Dass die letzteren auch über die Silbenquantität bestimmte Lehren aufstellten, wie es von alten Zeiten her üblich gewesen war, erfahren wir durch Dionysius de comp. verb. cp. 15 und durch Longin. Proleg. zu Hephaest. p. 93, 1. W.

5. Eingehendere Beschäftigung mit der Rhythmik ist anzunehmen bei dem jüngeren Dionysios von Halikarnass, der im Zeitalter Hadrians lebte und als μουσικός bezeichnet wird. Ausser seinen die Geschichte und die Theorie der Musik behandelnden Werken werden von ihm Ῥυθμικὰ ὑπομνήματα in 24 Büchern bei Suidas und eine Schrift περὶ ὁμοιοτήτων bei Porphyrios zu Ptolemaios Harm. p. 219 erwähnt.

6. Einer späteren Zeit, wahrscheinlich dem Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. gehört der neuplatonische Sophist Aristides Kointilianos an, welcher in seinem encyklopädischen Werke περὶ μουσικῆς βιβλία γ′ auch die Rhythmik behandelt. Er giebt nämlich im 1. Buche seiner Schrift (in cp. 13 bis 19) eine zusammenhängende Darstellung der Rhythmik (περὶ χρόνων, περὶ ποδῶν, περὶ ἀγωγῆς, περὶ μεταβολῆς, περὶ ῥυθμοποιίας) und bespricht im 2. Buche die Wirkung der verschiedenen Rhythmen auf das Gemüt. Aristides benützte ausser Aristoxenos, von dem er nicht nur in der Terminologie, sondern auch in anderen Punkten abweicht, verschiedene Quellen, sowohl Schriften der χωρίζοντες (bis p. 35 u. p. 40—43) als solche der συμπλέκοντες (p. 35 extr. bis p. 40) und ist, obwohl selbst nicht Fachmann, doch eine wichtige Quelle für uns im Hinblick auf die Gewährsmänner, an die er sich hält, besonders für solche Gegenstände, wo uns andre Hilfsmittel fehlen, wie in Bezug auf das ἦθος der Rhythmen.

7. Die Darstellung der Rhythmik bei Martianus Capella (4/5. Jahrh. n. Chr.) im 9. Buche seiner Encyklopädie der *Septem artes liberales* (IX, 966—1000. p. 365—375 Eyss.), das *De musica* handelt, stimmt zum grossen Teil wörtlich mit Aristides' Rhythmik überein, so dass Meibom (praef. edit. Music.), Boeckh (De metris Pind. p. 22) und Westphal ihn als blossen Übersetzer und Kompilator betrachtet haben; doch scheint er auch andere (lateinische) Hilfsmittel benutzt zu haben, bietet jedenfalls manches, was sich bei Aristides nicht findet, und zuweilen in klarerer Aus-

---

[1]) Aristid. cp. 18 p. 40.

einandersetzung. Vgl. H. Deiters, Über das Verhältnis des M. C. zu Aristides Q., Posen 1881.

8. Eine ähnliche Vereinigung der Lehren der Symplekontes und der Chorizontes wie bei Aristides zeigt sich auch in dem rhythmischen Fragment, das Vincent aus dem Cod. Parisinus 3027 in den Notices et extraits des manuscrits XV1 (1847) veröffentlicht hat, dessen Verfasser, wie es scheint, aus demselben Werke wie Aristides schöpfte. — Fragm. Parisin. bei Westphal, Metrik I² Suppl. p. 44 fg.

Ausserdem liegt ein kurzer Leitfaden der Rhythmik in der Form eines Katechismus vor in der *Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς* des Bakcheios (Zeitgenosse des Kaisers Konstantinus), der aus verschiedenen Quellen zusammengestellt ist. Vgl. C. v. Jan, Rhein. Mus. XLVI, p. 557—76.

Wichtige Angaben über rhythmische Dinge giebt der Anonymus de musica ed. Fr. Bellermann, der lehrreiche Übungsbeispiele mit rhythmischen Zeichen und Taktandeutungen und ein Verzeichnis der rhythmischen Chronoi und der Pausen enthält. — Westphal, Metrik I² Suppl. p. 49 ff.

Grössere Excerpte aus Aristoxenos' Schriften sind erhalten in Michael Psellos' *Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην*, welche dem entsprechen, was unsere *Ῥυθμικὰ στοιχεῖα* von p. 266—302 Mor. enthalten, nämlich § 1—6 über Rhythmus und Rhythmizomenon, § 7 und 8 über *χρόνοι*, § 9—17 über *πόδες*. — Westphal, Griech. Metrik I² Suppl. p. 18—21.

9. Im Gegensatze zu dieser Behandlung der Rhythmik durch Musiker und Rhythmiker steht das Verfahren der Grammatiker, welche bei der Beschäftigung mit den alten Dichtern auch die rhythmische Gestaltung der Dichtungen ins Auge fassten. Sie waren zwar im Besitze der allgemeinen rhythmisch-metrischen Tradition, aber da die musikalische Kenntnis ihnen abging, so hielten sie sich an die in den Silben ausgedrückten Zeitgrössen und versuchten aus diesen die rhythmische Form der Dichtungen wiederherzustellen, kamen also annährend wieder auf den voraristoxenischen Standpunkt der Silbenmessung zurück.

In den ersten Zeiten nach Alexander waren es Männer von Geist und Geschmack, die sich mit den metrischen Fragen beschäftigten, zum Teil selbst Dichter wie Kallimachos. Von den alexandrinischen Grammatikern war es namentlich Aristophanes von Byzanz, Kallimachos' Schüler (c. 262—180), der auch metrische Fragen in den Kreis seiner Untersuchungen hereinzog. Bei den kritischen Ausgaben griechischer Dichter, die er veranstaltete, machte er sich zur Aufgabe, nicht bloss die Strophengliederung und den Wechsel des Rhythmus durch besondere Zeichen anzudeuten, sondern auch innerhalb der einzelnen Systeme die Glieder der Perioden und Verse durch Abteilung kenntlich zu machen.[1]) Seine Kolometrie steht zwar im allgemeinen im Einklang mit den Regeln der alten Rhythmik, doch bleibt es fraglich, ob er die Melodienbücher, die ihm zu Gebote standen, für seine Zwecke nach Gebühr ausgenützt hat.

10. In der schulmässigen Behandlung der Metrik treten zwei Richtungen auseinander, die sich bis in die späteren Jahrhunderte verfolgen

[1]) Dionys. de comp. c. 22. 26. Hephaest. de poem. p. 138.

lassen. Von den beiden ‚Systemen', die in dieser Zeit entstanden, trägt das eine einen mehr wissenschaftlichen Charakter, es beruht auf einer umfassenden Beobachtung, hat eine ausgebildete Terminologie und schliesst sich in vielen Stücken an die rhythmische Theorie an, wie z. B. in der Behandlung der verschiedenen Arten der Katalexis. Charakteristisch für dieses System ist im Gegensatz zu dem anderen die Aufstellung einer bestimmten Zahl von *μέτρα πρωτότυπα*, deren ursprünglich acht (*δακτυλικόν, ἀναπαιστικόν, ἰαμβικόν, τροχαϊκόν, χοριαμβικόν, ἀντισπαστικόν*, 2 *ἰωνικά*) angenommen wurden. Der Urheber desselben ist nicht bekannt, doch muss er ein Mann von massgebendem Ansehen gewesen sein. Er ist unter den Gelehrten von Alexandria zu suchen, wie denn das ganze System und seine Vertreter auf diesen Ursprung hindeuten; unter ihnen sind in erster Linie Heliodoros und Hephaistion zu nennen, dann unter den lateinischen Metrikern Juba, der in Heliodors Spuren wandelt.

Das zweite System der Metrik, welches gleichfalls in dieser Periode entstanden ist, aber wohl nicht mit Recht von Westphal als das ältere bezeichnet wurde, verfolgt eine mehr praktische Tendenz und will zu eigner Produktion und Erfindung, zur *imitatio*, Anleitung geben. Es beruht nicht wie das andere auf empirischer Forschung, sondern mehr auf spekulativer Betrachtung, ist von einer fruchtbaren Benützung rhythmischer Lehre viel weiter entfernt als jenes, und hat mit musikalischer Technik keine Berührung. Die Haupteigentümlichkeit dieses Systems besteht in der Herleitung (*παραγωγή*) aller Metra — ausser Kretikern und Bacchien — aus dem heroischen Hexameter und dem iambischen Trimeter durch die Mittel der *adiectio*, *detractio*, *concinnatio* und *permutatio*, und es wird dementsprechend als System der *derivata* oder Derivationstheorie bezeichnet. Es kennt nur zwei- und dreisilbige Versfüsse und hat es vornehmlich mit *κῶλα* und *κόμματα* (*membra* und *incisa*) zu thun als den Elementen, aus denen die verschiedenen Metra abgeleitet und neue Versverbindungen durch die obengenannten Mittel hergestellt werden. Der Urheber auch dieses Systems ist unbekannt;[1]) der erste Vertreter, den wir namhaft machen können, ist M. Terentius Varro, durch den es bei den Römern eingeführt wurde. Es blieb bei diesen lange Zeit das herrschende, das auch auf die poetische Produktion seinen Einfluss ausübte; denn es diente nicht nur dem Varro selbst bei seinen polymetrischen Versuchen zur Richtschnur, sondern auch dem Horaz und später dem Tragiker Seneca in seinen Canticis und den ‚*poëtae novelli*'.[2]) Von den römischen Metrikern sind die Hauptvertreter der Derivationslehre Caesius Bassus, Terentianus Maurus und Diomedes.

Die griechischen Metriker der Kaiserzeit.

11. Von grammatischen Metrikern der römischen Kaiserzeit sind vornehmlich drei Namen zu nennen: Philoxenos, Heliodoros und Hephaistion, die sämtlich das System der *πρωτότυπα* vertreten.

---

[1]) Fr. Leo, Hermes XXIV, 286 ff., dachte an den Pergamener Krates von Mallos, Usener (Sitz.Ber. d. bayer. Akad. 1892, 613 ff.) an Tyrannio, den Lehrer des Varro.

[2]) Terent. M. v. 2528 f. vgl. v. 1973 f.

Philoxenos, wie es scheint[1]) der älteste unter den uns bekannten Vertretern dieses Systems, schrieb nach Suidas ein Werk *περὶ μέτρων*, auf das Longin, der Kommentator des Hephaistion, und Marius Victorinus p. 98 K. sich beziehen. Er führte nicht nur acht *πρωτότυπα* auf, sondern zehn, da er auch das *παιωνικόν* und *προκελευσματικόν* hinzurechnete, und gab eine sehr genaue Aufzählung der Versfüsse bis zur Zahl von 124. Seine Schrift wird übrigens weniger als die des Heliodor und Hephaistion von den Späteren erwähnt, scheint also nicht gleich grosses Ansehen gehabt zu haben.

12. Heliodoros nimmt unstreitig einen hervorragenden Platz unter den alten Metrikern ein, er wird nicht bloss als *γραμματικός*, sondern geradezu als *μετρικός* von Suidas bezeichnet und heisst bei Mar. Victor. p. 94 K *inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus*. Er ist etwas älter als Hephaistion, vielleicht sein älterer Zeitgenosse, und gehörte wohl der Zeit des Kaisers Hadrian an. Von ihm werden zwei metrische Werke erwähnt, eine Kolometrie zu Aristophanes' Komödien,[2]) auf welche die metrischen Aristophanesscholien zurückgehen, und ein Handbuch der Metrik, das von den späteren Metrikern viel benutzt wurde, namentlich dem Juba als Hauptquelle diente und häufig in den Scholien zu Hephaistion zitiert wird. Die Anordnung seines Werks war eine ähnliche wie bei Hephaistion, auch er begann mit einer Darstellung des sprachlichen Rhythmizomenon, *πρωτότυπα* aber nahm er nur acht an, nicht wie Hephaistion neun oder zehn wie Philoxenos; die Lehre von den Asynarteten behandelte er ausführlich, auch ein Kapitel *περὶ πολυσχηματίστων* befand sich in seinem Werke; einen grossen Umfang nahm die Lehre von der *ἐπιπλοκή* ein (Juba bei Mar. Vict. p. 94 K), von der bei Hephaistion wenigstens in seinem kleinen Encheiridion nicht die Rede ist.[3])

13. Hephaistion, ein alexandrinischer Grammatiker von tüchtiger Bildung, eigenem Urteil und Herrschaft über seinen Gegenstand, schrieb ein umfangreiches Werk von 48 Büchern[4]) über Metrik, das später in kürzerer Fassung zunächst in 11, dann in drei Büchern, endlich in der auf uns gekommenen kompendiarischen Form in einem Buche von ihm selbst herausgegeben wurde. Er lebte nach Heliodor oder als jüngerer Zeitgenosse desselben, gehörte also wohl der Antoninenzeit an und schliesst sich sehr eng an Heliodors Darstellung der Metrik an, wenn er auch in manchen Stücken von ihm abweicht und gegen ihn polemisiert. Das *μέτρον προκελευσματικόν* des Philoxenos verwarf er ebenso wie Heliodor, aber er nahm im Gegensatz zu diesem auch das *παιωνικόν* unter die Prototypa auf und behandelte sie in anderer Ordnung, indem er mit *ἰαμβικόν* und *τροχαϊκόν* begann. Dem Kapitel über das *παιωνικόν* folgen drei andere über die *μικτά*, *ἀσυνάρτητα* und *πολυσχημάτιστα*, endlich die Schrift *περὶ ποιήματος*, die uns in doppelter Fassung — leider unvollständig — erhalten

[1]) Ueber sein Zeitalter lässt sich nichts Sicheres feststellen.

[2]) C. Thiemann, Heliodori colometr. Aristoph., Halle 1869; O. Hense, Heliodor. Untersuchungen, Leipz. 1870; W. Christ, Ueber den Wert der Kolometrie in d. griech. Dramen, Sitz.Ber. der bayr. Akad. 1871, S. 603—650.

[3]) Vgl. Schol. Heph. p. 136, 15 ff.

[4]) Prolegg. z. Heph. p. 88 W.

ist. Hephaistions Handbuch ist das vollständigste Werk über Metrik, das uns aus dem Altertum erhalten ist, und für uns eine der wichtigsten Quellen dieser Disziplin.

14. An das Encheiridion des Hephaistion hat sich in der Folgezeit eine Menge von Kommentaren und Scholien angeschlossen, die zum Teil sehr wertvolle Notizen aus den grösseren Werken desselben und aus älteren Metrikern, namentlich aus Heliodor, enthalten. Um die Sichtung dieser Scholien hat sich nach Westphal vor andern W. Hörschelmann[1]) verdient gemacht, der in der gesamten Scholienmasse drei Hauptbestandteile unterscheidet: die *ἐξήγησις* des Georgios Choiroboskos (hg. in Studemund, Anecd. Var. I, p. 31—96); die Scholia Hephaestionea A, die im wesentlichen auf Longin zurückzuführen sind (hg. v. Studemund[2]) ebd. I, p. 119 bis 152) und die Scholia Hephaestionea B (hg. v. Hörschelmann. Dorpat 1882). Die letzteren bestehen aus den Prolegomena des Longin, aus einem Kapitel über die *ἐπιπλοκή* und den Unterschied von *στίχος*, *κῶλον* und *κόμμα*, aus einer *ἐπιτομὴ τῶν ἐννέα μέτρων*, Resten des Kommentars von Oros und einem kleinen trivialen Kompendium aus byzantinischer Zeit.

15. Auch der metrische Abriss in der musikalischen Encyklopädie des Aristides Quintilianus (s. oben § 6) kommt mit der Metrik des Heliodoros und Hephaistion im wesentlichen überein. Er nimmt auf die vorher von ihm selbst dargestellten Elemente der Rhythmik wenig Bezug und behandelt die Metrik nach der Weise der damaligen Metriker; die Darstellung ist sehr knapp und kurz gefasst, es wird *περὶ στοιχείων*, *περὶ συλλαβῶν*, *περὶ ποδῶν*, *περὶ μέτρων* und *περὶ ποιήματος* gehandelt; die Zahl der *πρωτότυπα* beträgt neun, ausserdem werden die *μέσα*, *συγκεχυμένα* und *ἀπεμφαίνοντα* besprochen. Eine nähere Beziehung zu Hephaistion ist nicht ersichtlich, so dass unmittelbar aus ihm nicht geschöpft zu sein scheint, mehr Übereinstimmung zeigt sich mit Heliodor. Trotz aller Kürze und Unselbständigkeit ist die Metrik des Aristides doch beachtenswert und bietet manches, was anderweitig vermisst wird, z. B. die Unterscheidung der Verscäsuren.

Die lateinischen Metriker.

16. Unter den lateinischen Metrikern nimmt den ersten Platz M. Terentius Varro († 29 v. Chr.) ein, der überhaupt der erste Verfasser einer systematischen Schrift über Metrik ist, von dem wir etwas wissen. Er hat von metrischen Dingen in seinen Schriften *de sermone latino* und *de lingua latina* (Zitat bei Rufinus p. 556 K.) gehandelt, und man hat darum gemeint, die Metrik habe bei ihm einen Teil der Grammatik gebildet[3]); wahrscheinlicher aber ist es, dass die systematische Behandlung

---

[1]) W. Hörschelmann, Die Komposition der Hephaestio-Scholien, Rhein. Mus. XXXVI (1881), 260—300. — Scholia Hephaestionea altera, Dorpat. Univ.Progr. v. 1882. — Ders., Ein griech. Lehrbuch der Metrik, Dorpat 1888.

[2]) Studemunds Ausgabe umfasst nur die Schol. A zu cap. I — X nach dem Cod. Ambros.; die übrigen Schol. A. s. bei Gaisford ed. 1855 u. Westphal. ed. 1866.

[3]) F. Ritschl, Opusc III, 382. Wilmanns, De Varronis libris gramm. p. 64 f.

derselben bei Varro ebenso wie bei Augustinus, der sich an ihn anschliesst, zusammen mit der *ars musica* den *Disciplinarum libri*, und zwar dem VII. Buche derselben angehörte. Ohne Zweifel schöpfte Varro aus griechischen Quellen, aber wir können seinen Gewährsmann nicht mit Sicherheit namhaft machen; doch wissen wir, dass er Tyrannio zum Lehrer hatte und sich auch in der Metrik an die Alexandriner anschloss. Er ist für uns der erste Vertreter der Derivationstheorie (s. o. S. 70) und auf ihn gehen — direkt oder indirekt — die metrischen Arbeiten des Caesius, Pseudo-Censorinus, Terentianus Maurus, Diomedes, Augustinus u. a. zurück; namentlich liegen in dem Fragmentum Censorini (Gr. Lat. VI, 607 K.) grössere Bruchstücke seiner Lehre vor. Daktyl. Hexameter und iambischer Trimeter gelten ihm als *metra principalia*, die anderen Metra als *derivata*; auf die Teilung der Verse in *cola* und *commata* legt er besonderen Nachdruck; er bedient sich der lateinischen Namen *senarius*, *septenarius*, *octonarius*, *quadratus* und zieht auch die älteren römischen Dichter und das *metrum saturnium* in den Kreis seiner Betrachtung.

17. Caesius Bassus, ein Zeitgenosse des Kaisers Nero, der Freund des Dichters Persius und selbst lyrischer Dichter, ein *vir doctus atque eruditus* (Mar. Victor. VI, 209,10), schrieb ein Werk *de metris ad Neronem*, in dem er die Lehre der *derivatio metrorum* vertritt[1]) und ersichtlich an Varro sich anschliesst. Wertvolle Bruchstücke seines Werks, die früher fälschlich dem Atilius Fortunatianus zugeschrieben wurden (Gr. Lat. VI, p. 255 ff.), enthalten nur den Schluss seiner Metrik und behandeln das Sotadeum, Archebuleum, Hipponacteum, Phalaeceum, Philicium, Paeonicum, Proceleusmaticum, dann auch das römische Nationalmetrum, den Saturnius, und die metra Horatiana. Caesius zieht ebenso wie Varro auch die alten römischen Komiker und Tragiker heran und bringt Beispiele auch aus Dichtern seiner Zeit. Ausgesprochenermassen verfolgt er in seiner Behandlung der Metrik die Tendenz, zur poetischen Produktion und Neubildung anzuleiten. Die späteren römischen Metriker, welche die Lehre der derivatio vertreten, stehen in Abhängigkeit von ihm.

18. Der unbekannte Verfasser des sogenannten Fragmentum Censorini (Keil, Gramm. Lat. VI, 605—617) handelt in 7 Abschnitten über Rhythmik und Metrik (1. *De musica.* 2. *De nomine rhythmi.* 3. *De musica.* 4. *De modulatione.* 5. *De metris i. e. numeris.* 6. *De legitimis numeris.* 7. *De numeris simplicibus*) in einer Weise, die auf die varronische Metrik zurückweist. Er ist Anhänger der Derivationslehre (p. 615, l. 18; 616, 7), erkennt nur zwei- und dreisilbige, im ganzen überhaupt nur zwölf Versfüsse an, nennt den Trochaeus – ⏑ *choreus* und braucht für ⏑ – – den Namen *palimbacchius*, für – – ⏑ *bacchius* und gehört offenbar der Zeit vor Juba an.[2])

19. Von Terentianus Maurus, der nicht, wie Lachmann meinte, dem 3. Jahrh. n. Chr. angehörte, sondern der zweiten Hälfte des 2. Jahrh., besitzen wir ein in Versen geschriebenes Lehrbuch der Metrik, das aus

[1]) Caesius in Gramm. Lat. VI, 271 K. *omnia metra variantur aut adiectione aut detractione aut concinnatione aut permutatione.*

[2]) G. Schultz, Hermes XXII (1887) 265 ff.; Fr. Leo, ebd. XXIV (1889) 282 ff.

drei verschiedenen Schriften I. *De litteris*, II. *De syllabis*, III. *De metris* besteht, in deren letzter die *metra Horatiana* den Abschluss bilden. Terentianus ist Anhänger der Derivationslehre und stimmt in den meisten Dingen mit Caesius überein, den er aber vielleicht nicht unmittelbar benützt hat. Den Beispielen, die er von seiner Quelle übernommen hat, fügt er auch solche aus zeitgenössischen Dichtern zu (vgl. v. 1973 f.), griechische Beispiele übersetzt er frei ins Lateinische. Er besitzt zwar eine nicht geringe formale Gewandtheit, aber keine gründlichen Kenntnisse der Metrik, und der Wert seiner Schriften besteht hauptsächlich darin, dass sie uns Auskunft geben über die von ihm benützte, uns nicht erhaltene Quelle seiner Arbeiten.

Juba's metrisches Handbuch umfasste mindestens 8 Bücher (s. Priscian in Gramm. Lat. III, 420 K) und gehört seiner Entstehung nach dem letzten Teile des 2. Jahrh. n. Chr. an. Der '*artigraphus*' Juba (s. Serv. zu Verg. Aen. V, 522) ist nicht Vertreter der Lehre von der *derivatio metrorum*, sondern ein Anhänger des Heliodoros (Mar. Vict. p. 94, 7 K. *insistens Heliodori vestigiis*) und wurde für die Römer der Vermittler der Theorie von den *μέτρα πρωτότυπα.* Er genoss bei den späteren Grammatikern und Metrikern ein hohes Ansehen (Mar. Vict. p. 94, 6 f. K: *Iuba noster, qui inter metricos auctoritatem primae eruditionis obtinuit*) und wurde von ihnen viel benützt. Die Anordnung seines Werks war, wie es scheint, die bei den griechischen Metrikern übliche: *De litteris, de syllabis, de pedibus, de metris prototypis, de metris conexis inter se atque inconexis s. asynartetis*; auch ein Abschnitt *de divisione carminum* wird schwerlich gefehlt haben. Die Fragmente stehen bei Keil, Gr. Lat. VI, 620 ff.

20. In Diocletians Zeit, gegen Ende des 3. Jahrh. n. Chr., lebte der Metriker Aelius Festus Aphthonius, dessen Werk uns in der Grammatik des Marius Victorinus (s. § 23) erhalten ist, in die sie übernommen wurde[1]) (Gr. Lat. VI, 31,17—173,31 K.). Er vereinigte die Lehre von der Derivatio mit der von den Prototypa. Die letzteren werden nach Heliodor oder Juba behandelt (p. 31—99, 102—107 K.) fast in gleicher Anordnung wie bei Hephaestio und Aristides; die *derivata* nach der Theorie von Varro, Caesius und Terentianus (p. 100—102 und 107—173). Das Ganze umfasst jetzt nach der Anordnung des Marius Victorinus 4 Bücher: I. *De elementis artis.* II. *De prototypis speciebus novem.* III. *De coniunctis inter se et mixtis metris.* IV. *De conexis inter se atque inconexis.* Besonders wertvoll ist das Kapitel *de rhythmo* (p. 71 f. K.), das Notizen enthält, die auf alte Quellen (Aristoxenos?) zurückgehen. Nach G. Schultz (Quibus auctoribus Aphthonius usus est, Vratisl. 1885) gehört zu Aphthonius' Hauptgewährsmännern Thacomnestus (Theomnestus), der in der Mitte des 2. Jahrh. lebte und die Derivationslehre sehr ausführlich behandelt haben soll; ausser diesem Caesius, Terentianus und Juba, letzterer besonders im 1. und 2. Buch (vgl. p. 88,4; 94,6).

---

[1]) Der Name des Aphthonius ist genannt am Schlusse des IV. Buchs der Ars gramm. des Mar. Vict. p. 173, 31 K. *Aelii Festi Aphthonii V. P. de metris omnibus explic. liber IIII.*

21. Der Grammatiker Marius Plotius Sacerdos (älterer Zeitgenosse des Diokletian) behandelte im dritten Buche seiner Grammatik *De institutis artis grammaticae* die Metrik nach griechischen Quellen (Gr. Lat. VI, p. 543, 15: *de graecis nobilibus metricis lectis a me et ex his quidquid singulis fuerat optimum decerpto composui*) und nach Juba, den er p. 546, 8 zitiert, ohne eigene Sachkenntnis und Gründlichkeit. Sein Werk (lib. III) führt im 1. Abschnitte die Füsse, sowohl die 12 *simplices* als auch die 4-, 5- und 6silbigen auf, dann die *metra simplicia*, d. i. die *πρωτότυπα*, drittens die *composita* (p. 543) und *asynarteta* (p. 545); es enthält auch zahlreiche griechische Beispiele.

22. Eine kurze Übersicht über die Metrik nach den Kategorien *De litteris, de syllabis, de pedibus, de metris principalibus* und *derivatis* mit dem Anhange über die *metra Horatiana* enthält die *Ars* des Atilius Fortunatianus (Gramm. Lat. ed. Keil VI, 278—304), der die beiden Theorien der metra prototypa und der derivata miteinander vereinigt und einerseits Juba, andrerseits Caesius benützt hat, woraus sich seine Verwandtschaft mit Terentianus erklärt. Er selbst sagt über seine Quellen: *carptim ut quaeque memoria digna videbantur, de multis auctoribus excerpta perscripsi.* Die Behandlung der Horazmetra (p. 294—304) ist ausführlicher, weil sie dem Verfasser als Hauptaufgabe vor Augen stand.

23. Der Rhetor C. Marius Victorinus (in der Mitte des 4. Jahrh.), der *natione Afer Romae sub Constantio principe rhetoricam docuit* (Hieronym. de vir. ill. 101), handelte in seiner *Ars grammatica* in 4 Büchern de orthographia et de metrica ratione (Gramm. Lat. VI, 1—184) und zwar hauptsächlich über Metrik, wobei er die Schrift des Aphthonius *De metris* von p. 31, 17—173, 31 K. (s. oben § 20) in seine eigene übernahm.[1]) Der Schlussteil über die Horazmetra p. 174—184 scheint aus anderer Quelle zu stammen.

Verschieden von Marius Victorinus ist der Verfasser des *Commentarius de ratione metrorum* in Keils Gramm. lat. VI, 216—228, der Maximus Victorinus genannt wird. Einem dritten Victorinus gehören die beiden Schriften *De re grammatica* und *De hexametro versu heroico* bei Keil, Gramm. Lat. VI, p. 187 ff. u. 208 ff.

24. Eine Vereinigung der Lehre von den Prototypa und den Derivata liegt auch in der Metrik des Grammatikers Diomedes (4. Jahrh.) vor, der in dem 3. Buch seines grammatischen Lehrbuchs *de metris* handelt (Gramm. Lat. I, p. 473—518). Obgleich er selbst wenig Urteil und geringes Verständnis für die Sache hat, so sind doch seine Mitteilungen schätzbar, namentlich für die Theorie der derivata (p. 506—518), wofür seine Quellen gut und reichhaltig waren. Besonders wertvoll ist das Kapitel *de poematibus* (p. 482—492), das aus Sueton oder Probus geschöpft zu sein scheint.[2]) In dem Kapitel *De versuum generibus* p. 506 f., in dem Varro mehrmals

---

[1]) H. Keil, Quaestiones gramm. I. De Marii Victorini arte gramm., Halle 1871. Ind. lect. und Gramm. Lat. VI p. XIV fg.

[2]) Vgl. Buchholz, N. Jahrb. f. Philol. 155. Bd. (1897) S. 127—144.

zitiert wird (p. 515, 3. 9. 14. 19) scheint ein Gewährsmann aus der Zeit vor Caesius benutzt zu sein.[1])

25. Der *Centimeter libellus* des Vergilerklärers Servius (4. Jahrh. n. Chr.) enthält nach einer Einleitung über die Schlusssilbe und Katalexis eine sehr vollständige Übersicht der verschiedenen Metra. Auch bei ihm sind die *πρωτότυπα* und die derivata mit einander vereinigt. Keil, Gramm. Lat. IV, 456 ff.

Flavius Mallius Theodorus, Consul des J. 399, schrieb ein Buch *de metris* für seinen Sohn Theodorus, worin er die beiden Theorien nach Juba und Terentianus, welche er als Gewährsmänner anführt, mit einer gewissen Selbständigkeit in der Behandlung verbindet. Die Anordnung ist bei ihm: *De syllaba, de pedibus, de metris octo*. Das *paeonicum* ist ausgeschlossen. Keil, Gramm. Lat. VI, 519—601.

Von Rufinus, 'grammaticus Antiochensis', (4./5. Jahrh.) rühren zwei metrische Schriften her: ein *Commentarius in metra Terentiana* und eine teilweise in Versen geschriebene Abhandlung *De compositione et metris oratorum*, die wegen der Zitate aus den Schriften von Varro, Caesius und Juba Beachtung verdienen. Keil, Gramm. Lat. VI, p. 554—565 und 565—578.

26. Der Kirchenvater Aurelius Augustinus († 430 n. Chr.) behandelte in dem Teile seiner Encyklopädie der freien Künste (*Disciplinarum libri*), der *De musica* überschrieben ist, auch die Rhythmik und Metrik, offenbar in engem Anschlusse an Varro,[2]) also vom Standpunkte der Derivationslehre aus.

Der Grammatiker Priscianus, der zur Zeit des Kaisers Anastasios in Konstantinopel lebte (Anfang des 6. Jahrh.), hat in seiner Schrift *De metris Terentii aliorumque comicorum* (Keil, Gramm. Lat. III, p. 410—421) griechische und römische Quellen benützt und giebt zahlreiche Zitate aus Heliodor, Hephaestio, Terentianus, Juba, Asmonius u. a.

Ein metrischer Tractat des Beda Venerabilis (7./8. Jahrh.) unter dem Titel *De arte metrica* (bei Keil, Gramm. Lat. VII, 227—260) ist eine sehr unselbständige Kompilation aus lateinischen Metrikern und Grammatikern, von denen namentlich Mallius Theodorus und Diomedes benutzt sind, bietet aber für die mittelalterliche Verskunst und durch die Zitate aus christlichen Dichtern manches Interessante.

Die byzantinischen Metriker.

27. Die metrische Theorie der Byzantiner steht völlig in Abhängigkeit von der alten Schultradition, wie sie namentlich durch das Encheiridion des Hephaistion vertreten wurde. An dieses knüpfen mit wenigen Ausnahmen alle die zahlreichen grösseren und kleineren Schriften der byzantinischen Metriker an, soweit sie nicht in der Form metrischer Kommentare zu den alten Dichtern auftreten.

In der Zeit des Kaisers Anastasios (491—518 n. Chr.) schrieb Eugenios aus Augustopolis in Phrygien, Lehrer an der kaiserlichen Hof-

[1]) G. Schultz, Hermes XXII, p. 506 ff.

[2]) H. Weil, Jahrb. f. Phil. 85. Bd. (1862) p. 336 f.; 95. Bd. p. 132 f.

schule in Konstantinopel, eine Kolometrie der lyrischen Teile von 15 griechischen Tragödien, drei des Aeschylos, drei des Sophokles und neun des Euripides; s. Suidas s. v. *Εὐγένιος*, Steph. Byzant. s. v. *Ἀνακτόριον*.

Im Anfang des 7. Jahrh. lebte Georgios Choiroboskos als Professor, *διάκονος* und *χαρτοφύλαξ* in Konstantinopel. Er verfasste einen Kommentar zu Hephaistions Encheiridion, der ausgezeichnet ist durch die Exzerpte aus den grösseren Werken des Hephaistion und den Schriften anderer Metriker, insbesondere des Heliodoros, des Longinos und des Oros, und zahlreiche Beispiele aus den alten Dichtern enthält. Er wurde aus den Hephaistionscholien zusammengestellt und herausgegeben von W. Hörschelmann in Studemunds Anecd. Var. I, 31—96. Vgl. Rhein. Mus. 36. Bd. (1881) p. 282 ff.

28. Etwa im 9. Jahrh. n. Chr. ist ein kleines metrisches Schulbuch entstanden, das die vier Hauptmetra der byzantinischen Zeit, das *ἡρωικόν*, das *ἐλεγειακόν*, das *ἰαμβικόν* und das *ἀνακρεόντειον* umfasste und ausser den Abschnitten *περὶ συνιζήσεως* auch ein Verzeichnis der Füsse und Übersichten über die *διαφοραί* und die *εἴδη* des Hexameters enthielt. Dieses „triviale Kompendium“ hat W. Hörschelmann in drei verschiedenen Rezensionen nachgewiesen, die den Lehrbüchern entsprachen, denen es als Anhang beigegeben war. Es trat als Appendix zu Hephaistion auf und verschmolz mit den sog. Scholia altera (s. oben § 14); es erscheint ferner als Anhang zu der Grammatik des Dionysios Thrax (‘Appendix grammatica’) und endlich als Beigabe zu dem Corpus der griechischen Rhetoren (‘Appendix rhetorica’). Vgl. W. Hörschelmann, Ein griechisches Lehrbuch der Metrik. Dorpat 1888 und in Studemunds Anecd. Varia I, p. 153—158.

29. Michael Psellos, Professor der Philosophie in Konstantinopel, der im 11. Jahrh. eine reiche litterarische Thätigkeit entfaltete, schrieb eine Einleitung in die Rhythmik (s. § 8) u. d. T. *Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην*, hg. von J. Caesar, Rhein. Mus. I (1842) p. 620 bis 633 und von R. Westphal, Griech. Metrik, I² Suppl. p. 18 ff. — Seine *στίχοι περὶ τοῦ ἰαμβικοῦ μέτρου* hg. zuletzt von Studemund, Anecd. Var. I p. 198 f.

30. Dem 11./12. Jahrhundert gehörte der Grammatiker Trichas an, von dem eine Umarbeitung des Hephaistion mit Benutzung von dessen Kommentatoren verfasst wurde unter dem Titel *Ἐπιμερισμοὶ τῶν ἐννέα μέτρων*. Sie ist wertlos für uns, weil wir die Scholien, die Trichas benutzte, in besserer Überlieferung kennen. Vorangeschickt wird dem kleinen Kompendium ein *ὕμνος* auf die hl. Jungfrau, in dem die neun Hauptmetra in Beispielen vorgeführt werden. Eine Epitome aus den *Ἐπιμερισμοί* ist unvollständig erhalten (nur die 7 letzten Metra umfassend). — Ausgabe von del Furia als Anhang zum Draco Stratonic. ed. G. Hermann (Lips. 1814) und von R. Westphal in den Scriptores rei metr. I (1866) p. 251—302.

31. Von den beiden Brüdern Tzetzes, die im 12. Jahrh. metrische Studien mit besonderer Vorliebe trieben, hat der ältere, Isaak Tzetzes († 1138) ein umfangreiches Lehrgedicht in politischen Versen *περὶ τῶν Πινδαρικῶν μέτρων* verfasst, hg. v. J. A. Cramer in Anecd. Parisina I. (1839) p. 59—162; der jüngere Joannes Tzetzes schrieb gleichfalls in byzan-

tinischen Versen eine metrische Abhandlung *περὶ τῶν ἐν τοῖς στίχοις μέτρων ἁπάντων*, worin er die Versfüsse und die Versmasse nach Hephaistion behandelt. Ausg. in Crameri Anecd. Oxon. III (1836), p. 302—333; ferner Einleitungen zur griechischen Komödie (hg. in Crameri Anecd. Paris. I, p. 3—10 und von Fr. Dübner in Proleg. z. d. Schol. Aristoph. Paris. 1855 p. XVII bis XX); *στίχοι τεχνικοὶ περὶ κωμῳδίας* (hg. in Crameri Anecd. Oxon. III, 334—349) und *περὶ τραγικῆς ποιήσεως* (s. Westphal, Prolegg. z. Aeschyl. p. VIII—XIX); jetzt alles zusammen hg. von G. Kaibel, Comic. Graec. fragm. I, 1 p. 17—49. Vgl. W. Studemund, Anecd. Var. I, p. 250—256.

32. Joannes Botoniates (vor d. 13. Jahrh.) schrieb *Στίχοι ἑκατὸν τὸ ἰαμβικὸν διασαφοῦντες μέτρον*, hg. v. W. Studemund, Anecd. Var. I, p. 199.

Im Anfange des 14. Jahrh. lebte Demetrios Triklinios, der Verfasser metrischer Scholien zu Pindar und Sophokles, auf welche der 'Tractatus Harleianus' (hg. von Studemund, Ind. lect. Vratisl. 1887) direkt oder indirekt zurückzugehen scheint.

Gleichfalls dem 14. Jahrh. gehört Isaak Monachos an, dessen Schrift *περὶ μέτρων ποιητικῶν* von L. Bachmann, Anecd. Graec. II (1828), p. 167—196 herausgegeben wurde.

Mehrere anonyme metrische Abhandlungen aus dem codex Ambrosianus C 222 veröffentlichte W. Studemund in Anecd. Var. I, p. 211—244 unter den Überschriften I. De metro heroico. II. De pedum nominibus. III. De metro. IV. De pede. V. De pedibus pentasyllabis et hexasyllabis. z. T. schon früher hg. von H. Keil, Anal. gramm., Halle 1848 und A. Nauck, Lexic. Vindob., Petersb. 1867.

33. Aus unbestimmter Zeit sind eine Anzahl von Traktaten, die zum Teil unter vielversprechenden Namen auftreten:

Ἡλιοῦ ἐλαχίστου μοναχοῦ Χάρακος περὶ διαφόρων μέτρων in vier Kapiteln über das iambische, heroische, elegische und anakreontische Metrum handelnd mit einem Anhang über Synizese, *χωλά* u. a. herausg. von Studemund in Anecd. Var. I, p. 167—184.

Ἡρωδιανοῦ περὶ στίχων τῆς λέξεως, über die 12 *εἴδη* des Hexameters, hg. ebd. I, p. 185—188; vgl. Studemund, J. Jahrb. 95. Bd. (1867), p. 609 ff. und L. Voltz, Die *εἴδη* des daktyl. Hexameters, Philolog. LII, p. 385—95.

Ἡφαιστίωνος περὶ μέτρων, hg. v. H. z. Jacobsmühlen in Diss. phil. Argent. X (1886) p. 187 f.

Μοσχοπούλου περὶ μέτρων, ed. N. Titze in Moschopuli opusc. Lips. 1822 S. 43 ff.

Δράκοντος Στρατονικέως περὶ μέτρων ποιητικῶν καὶ πρῶτον περὶ χρόνων, hg. v. G. Hermann, Lips. 1812, eine Kompilation aus dem 16. Jahrh.

Anecdota Chisiana ed. Gu. Mangelsdorf, Karlsruhe 1876 Progr.

3. Die Bearbeitungen der Metrik durch die Neueren.

34. Zu einem gründlicheren Verständnis der antiken Metra und einer klareren Einsicht in ihren Bau, soweit es sich nicht um die allergewöhnlichsten Versarten handelte, hat sich die philologische Forschung der Neueren erst verhältnismässig spät erhoben. Richard Bentley († 1742) war der

erste, welcher die Kunstform der antiken Dichtung wieder in ihrem wahren Wesen zu erkennen begann. Er hat zwar seine Erkenntnis derselben nicht in ausführlicher Weise dargestellt, aber doch in seinen kritischen Ausgaben und vielen metrischen Bemerkungen zu lateinischen und griechischen Dichtern bekundet und besonders in seinem „*Schediasma de metris Terentianis*" (zuerst Cambridge 1726) die Gesetzmässigkeit des Versbaues auch in der römischen Komödie nachgewiesen. Nach ihm stellte der Engländer R. Porson († 1808) für die einfacheren Versmasse des dramatischen Dialogs die metrischen Grundregeln mit feiner Beobachtung im einzelnen fest in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Euripides' Hecuba, ohne sich indes um die lyrischen Masse zu kümmern.

Gleichzeitig hatte sich in Deutschland unter Anregung von J. W. Reiz, einem Verehrer Bentleys, Gottfried Hermann zum Metriker herangebildet. Ausgerüstet mit feinem Gefühle für Rhythmus wurde dieser, indem er von den Lehren der alten Metriker, besonders des Hephaestion, ausging und sie stets an den Werken der antiken Dichter selbst mit kritischem Scharfblick prüfte, der Neubegründer einer wissenschaftlichen Metrik, die er am reifsten und vollkommensten in seinen epochemachenden ‚*Elementa doctrinae metricae*" (1816), einem noch heute höchst wertvollen Werke, in systematischer Form zur Darstellung brachte.

J. A. Apel und J. H. Voss erwarben sich das Verdienst, dass sie auf die Mängel des Hermannschen Systems hinwiesen und rhythmische Prinzipien auch für die antiken Metra geltend zu machen versuchten, wobei sie allerdings nicht auf die alten Rhythmiker zurückgingen, sondern die Lehren der modernen Musik zur Richtschnur nahmen.

Einen weiten Schritt über G. Hermann hinaus in der Förderung der metrischen Wissenschaft that August Boeckh, der, durch seine pindarischen Studien zu eindringender Beschäftigung mit den griechischen Musikern und Rhythmikern geführt, die Metrik wieder in ihrem Zusammenhange mit den anderen musischen Künsten auffassen lehrte. Er war der erste, welcher auf die grosse Bedeutung des Aristoxenos und der Rhythmiker für die metrische Forschung hinwies und damit die sichere und bleibende Grundlage dieser philologischen Disziplin legte. Sein Werk „*De metris Pindari*" (1811) wurde gleichfalls epochemachend.

Auf Boeckhs Forschungen fussend, lieferte August Rossbach in selbständiger Durcharbeitung der Quellen eine Rekonstruktion der antiken Rhythmik in ihrem ganzen Umfange nach Aristoxenos (1854), und an dieses grundlegende Werk schlossen sich die teils von ihm in Gemeinschaft mit Rudolf Westphal, teils von letzterem allein bearbeiteten Darstellungen der griechischen Harmonik, Rhythmik und Metrik nach den Quellen und eine Reihe verwandter Arbeiten an, insbesondere eine Sammlung und Erläuterung der Fragmente des Aristoxenos und der anderen Rhythmiker von Westphal.[1]) Diese beiden Männer haben die antike Tra-

[1]) Westphal hat sich auch das Verdienst erworben in seinem Aufsatz: Zur vergleich. Metrik d. indogerm. Völker in Kuhn's Ztschr., für vergl. Sprachf. IX (1860) p. 437 ff. den Zusammenhang des griechischen u. italischen Versbaues mit dem alten Erbgut der indogermanischen Völkerfamilie nachzuweisen.

dition genauer untersucht, als es bisher geschehen war, und damit der weiteren Forschung auf diesem Gebiete eine fruchtbare Anregung gegeben, sie haben durch Vergleichung des deutschen Strophenbaues und der musikalischen Systembildung den tieferen Einblick in die Eigentümlichkeiten des griechischen Strophenbaues erschlossen, sie haben wie Boeckh für Pindar, so für die anderen Lyriker und namentlich die Tragiker die feineren Stilunterschiede der metrischen Kunst nachgewiesen und das bis dahin unerkannt gebliebene Gebilde der trochäischen und iambischen Strophen überhaupt erst verstehen gelehrt. Ihre glänzenden Leistungen sind für alle metrischen Studien auch heute immer noch die unentbehrlichsten Hilfsmittel.

Von den Ergebnissen der Rossbach-Westphal'schen Forschung ausgehend unternahm es J. H. H. Schmidt in einem voluminösen Werke von vier Bänden (1868—1872) „die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung" ohne Berücksichtigung der antiken Theorie „aus den Meisterwerken der griechischen Dichtkunst selbst" zu erschliessen. Er erstrebte anfangs nur eine Fortführung und Berichtigung der Annahmen seiner beiden Vorgänger, fühlte sich aber unter K. Lehrs' einflussreicher Empfehlung und Förderung später dazu berufen, als Eröffner neuer Bahnen aufzutreten. Er stellte die „Eurhythmie" d. h. die Gliederung der Strophe nach den Gesichtspunkten einer rein äusserlichen Symmetrie, welche von Rossbach und Westphal früher angenommen, später aber von dem letzteren wieder aufgegeben worden war, in den Mittelpunkt seines Systems und schematisierte die Pindarischen Oden und die lyrischen Partien der drei Tragiker und des Aristophanes nach diesem Prinzipe. Es ist unleugbar, dass er mit feinem und entwickeltem Sinne für rhythmische Dinge manches Beachtenswerte geleistet und anregend gewirkt hat; aber infolge der Unwissenschaftlichkeit und Willkürlichkeit seines Verfahrens hat er unter den Philologen nur einen beschränkten Anhängerkreis gefunden.

Um die Erforschung der metrischen Technik der römischen Dichter erwarben sich nach Gottfr. Hermanns grundlegenden Arbeiten besondere Verdienste C. Lachmann, M. Haupt und Fr. Ritschl. Die Thätigkeit der beiden ersten war vornehmlich den daktylischen Dichtern zugewendet, deren metrische Observanzen bezüglich der Caesuren, Elisionen, Synizesen und dergl. durch gewissenhafteste Beobachtung festzustellen sie bemüht waren. Ritschl hingegen erforschte in kritischer Arbeit am Plautus die Regeln des Versbaues der lateinischen Komiker und suchte die Quantitätsverhältnisse der scenischen Dichtung in methodischer Weise zu bestimmen.

An Lachmanns und Haupts Forschungen anknüpfend lieferte Lucian Müller in seinem bedeutenden Werke *De re metrica poetarum Latinorum praeter Plautum et Terentium libri VII* (1866, 2. Aufl. 1894) die erste selbständige Darstellung einer Metrik der Römer, worin er das ganze Gebiet der lateinischen Dichtung bis in die spätesten Zeiten — mit Ausnahme der älteren Sceniker — umspannte und, der Richtung seiner Vorbilder getreu, die metrischen Erscheinungen vom grammatischen Standpunkte aus betrachtete. An dieses Werk schlossen sich zahlreiche Spezialarbeiten

desselben Gelehrten über den metrischen Gebrauch einzelner Dichter in den von ihm besorgten Ausgaben derselben und andere wertvolle Beiträge zur lateinischen Metrik, unter welchen die als „Einleitung in das Studium der römischen Poesie" bezeichnete Schrift über Quintus Ennius hervorzuheben ist; er verfasste auch kompendiarische Darstellungen der Metrik und Prosodik in lateinischer und deutscher Sprache.

Eine das bisher Geleistete zusammenfassende und zwischen den verschiedenen Richtungen vermittelnde, aber auf ausgebreiteter selbständiger Forschung ruhende übersichtliche Bearbeitung der metrischen Disziplin bot in seiner „Metrik der Griechen und Römer" (1874, 2. A. 1879) Wilhelm Christ dar, welcher sich auch durch eine grosse Anzahl von Einzeluntersuchungen auf metrischem Gebiete verdient gemacht hat.

Wichtige Förderung unserer Kenntnisse von der antiken Theorie und ihrer Überlieferung verdanken wir dem unermüdlichen Eifer von W. Studemund und den verdienstlichen Arbeiten seiner Schüler, vornehmlich W. Hörschelmanns, die zum grossen Teile in den Anecdota Varia Graeca ed. Guil. Studemund, Berolini 1886 veröffentlicht wurden.

In neuerer Zeit hat die metrische Forschung, soweit sie auf den Bahnen wandelte, auf die Boeckh, Rossbach und Westphal sie geführt, einen bedeutsamen Fortschritt gemacht durch richtigeres Verständnis der glykoneisch-choriambischen und der sogenannten daktylo-epitritischen Vers- und Strophenbildungen. Hier ist vornehmlich das Verdienst von H. Weil, Friedrich Hanssen und Friedrich Blass anerkennend hervorzuheben.

Wer sich von rhythmischer Betrachtung des antiken Versbaues fern hält, kann nur, soweit es sich um die stichischen Versformen handelt, Erfolge erreichen; auf dem Gebiete der für den Gesang bestimmten Poesie kann die blosse Empirie nur da Erspriessliches leisten, wo die an die antike Tradition anknüpfenden rhythmisch-metrischen Untersuchungen ihr vorher das Fundament bereitet haben.

Die Gesichtspunkte, von denen die nachfolgende Darstellung der Metrik ausgeht und die sie als wesentlich für ein erfolgreiches Betreiben dieser Disziplin ansieht, sind folgende:

1. Die metrische Forschung hat nicht nur auf die aus dem Altertume überlieferten Dichterwerke zurückzugehen, sondern ebenso sehr auf die Lehren der alten Theoretiker, soweit diese aus guter Quelle, vornehmlich aus Aristoxenos, geschöpft sind, und hat diesen gegenüber alle individuellen, auf modernem Taktgefühl beruhenden Ansichten und Meinungen unterzuordnen; doch wird einer blinden Überschätzung des Aristoxenos damit nicht das Wort geredet.

2. Da die griechischen Metra fast ausnahmslos in engster Verbindung mit dem Gesange entstanden sind, so ist zu ihrem vollen Verständnis die Kenntnis der rhythmischen Gesetze unentbehrlich; insbesondere gilt dies von den Massen der ausdrücklich für den Gesang bestimmten Dichtungen.

3. Diejenigen Metra der Griechen, welche aus ihrer Verbindung mit dem Gesange sich gelöst hatten und der blossen Deklamation dienten, und ebenso die sämtlichen Versmasse der Römer, soweit sie nicht wirklich in gesungener Dichtung zur Anwendung kamen, haben es allerdings

nur mit dem Gegensatze von metrischer Länge und Kürze zu thun, aber bei ihnen kommt ausserdem die für den Vortrag unerlässliche Rücksicht auf die Wortbetonung in Betracht, da die Versbetonung sich zwar gewisse Abweichungen von der gewöhnlichen Aussprache gestatten, aber nicht in einen grellen Widerspruch mit ihr treten durfte. In besonderem Grade gilt dies von den Versmassen der lateinischen Sceniker, in denen die unleugbar vorhandene Übereinstimmung von Wortbetonung und Versiktus auf ein naturgemässes Bestreben der Dichter zurückzuführen ist.

4. Auch eine typisch gewordene Vers- oder Strophenform ist darum noch keine völlig erstarrte und durchaus unabänderliche, sondern unterliegt immer noch der Weiterbildung und dem Wechsel, welchen Zeiten und Personen herbeiführen. Es ist die Aufgabe der metrischen Forschung, diese Entwickelung in ihrem Verlaufe zu verfolgen, den wechselnden Gebrauch der verschiedenen Zeiten und Dichter festzustellen und die Gründe dieser Wandelungen aufzusuchen.

Griechische Rhythmiker und Metriker: Die Fragmente und die Lehrsätze der griech. Rhythmiker von R. Westphal. Suppl. z. griech. Rhythmik von Aug. Rossbach, Leipz. 1861. — Die Fragmente der Rhythmiker und die Musikreste der Gr. von R. Westphal. Suppl. zum 1. Bd. der Metrik von Rossbach und Westphal, 2. A., Leipz. 1867. — Scriptores metrici Graeci ed. R. Westphal, vol. I. Hephaestionis de metris enchiridion et de poemate libellus cum scholiis et Trichae epitomis. Adiecta est Procli chrestomathia grammatica, Lips. 1866. — Anecdota varia graeca et latina edd. R. Schoell et G. Studemund, vol. I. Anecd. gr. musica metrica gramm., Berol. 1886.

Aristoxenus' Harmonische Fragmente. Griech. u. deutsch mit krit. u. exeget. Commentar u. einem Anh. die rhythm. Fragm. d. A. enthaltend. Hg. von P. Marquard, Berlin 1868. — Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des klass. Hellenentums, übers. u. erl. von R Westphal 2 Bde., Leipz. 1883 u. 1893. — Neue Fragmente zur Rhythmik in: The Oxyrhynchus Papyri by Bernard P. Grenfell and Arthur S. Hunt p. I, London 1898, S. 14 ff. und F. Blass, N. Jahrb. f. d. klass. Altert., 2. Jahrg. 1899, S. 30—49. — R. Westphal, Die Aristoxenische Rhythmuslehre in Vierteljahrsschr. f. Musik.Wiss. VII. Jhrg. 1891. S. 74—107.

Aristidis Quintiliani de metris commentarius emendatus et annot. crit. instr. a J. Caesare, Marburg 1862. Ind. lect. — J. Caesar, Die Grundzüge der griech. Rhythmik im Anschluss an Arist. Q. (Text. p. 39—61). Marb. 1861. — Aristidis Quintiliani de musica libri III ed. A. Jahnius Berol. 1882.

Heliodori Colometriae Aristophaneae quantum superest ed. Carol. Thiemann, Halle 1869.

Hephaestionis Alex. Enchiridion περὶ μέτρων καὶ ποιημάτων iterum ed. Th. Gaisford. Accedunt Terentianus Maurus de syllabis et metris et Procli chrestom. gramm. 2 voll. Oxon. 1855. — Scholia Hephaestionea altera ed. W. Hörschelmann, Dorpat. (Ind. lect.) u. Lips. 1882. — Scholia Hephaest. Ambrosiana ed. Studemund, Anecd. Var. I p. 118 bis 152. — G. Choeroboscі Exegesis in Hephaest. enchiridion ed. W. Hörschelmann, in Studemund, Anecd. varia I p. 31 bis 96. — Tractatus Harleianus qui dicitur de metris, ed. G. Studemund, Vratisl. 1887 Ind. lect.

Michael Psellos Prolambanomena hg. v. J. Caesar, Rh. Mus. N. F. I (1842) S. 620 ff.

Lateinische Metriker: Scriptores Latini rei metricae ed. Th. Gaisford, Oxonii 1837. — Scriptores artis metricae. Marius Victorinus. Maximus Victorinus. Caesius Bassus. Atilius Fortunatianus. Terentianus Maurus. Marius Plotius Sacerdos. Rufinus, Mallius Theodorus. Fragm. et excerpta metr. ex rec. Henr. Keilii (Grammatici Lat. ex. rec. H. Keilii vol. VI), Lips. 1874. — Terentianus Maurus e rec. L. Santenii ed. v. Lennep. Trai. ad Rh. 1825. — rec. C. Lachmann, Berol. 1836. — Diomedis Artis grammaticae libri III in Keil, Grammat. Lat. I, 298. — Servii Marii Honorati De centum metris in Keil, Gramm. Lat. IV p. 456.

Zu den griech. u. röm. Metrikern im allgem. R. Westphal, Die Tradition der alten Metriker, Philol. XX (1863) p. 76 ff., p. 238 ff. Ders. in Gr. Metrik II, 2 (1865) p. 4—172: „Die Quellen d. Metrik" und in Gr. Metrik I, 2. A, (1867) p. 24—232. — Fr. Leo, Die beiden metr. Systeme des Altertums in: Hermes XXIV S. 380 ff. — F. Susemihl in d. Gesch. d.

griech. Litteratur in d. Alexandrinerzeit, 2. Bd., S. 218—237 (Leipzig 1892). — K. Krumbacher in d. Gesch. der byzantin. Litt., 2. A., München 1897, S. 594—604.

Ueber die **griechischen Rhythmiker** und **Metriker** handeln: A. Rossbach, De Hephaestionis Alex. libris et de reliquiis, quae aetatem tulerunt, metr. Graecorum scriptis disputatio p. I, Vratisl. 1857 (Progr. acad.). De metricis Graecis disp. II. ib. 1858 (Ind. lect.).

H. Keil, Quaestiones gramm., Hal. 1860.

O. Hense, Heliodorische Untersuchungen, Leipz. 1870.

J. Caesar, De Aristidis Quintiliani aetate, Marburg, Ind. 1882. — Fr. Susemihl, De fontibus rhythm. Aristidis Quintiliani doctrinae, Gryphisw. 1866, Ind. — G. Amsel, Ad Aristidem Quintil. in Studemund Anecd. Var. I, p. 121—152.

W. Hörschelmann, Untersuchungen z. Gesch. d. griech. Metriker. Die Komposition der Hephaestio-Scholien. Rh. Mus. 36. Bd., 1882, p. 260 ff. Ders, Ein griech. Lehrbuch der Metrik, Dorpat 1888. -- C. Denig, Quaestiones Hephaestioneae, Bensberg 1886, Progr. — H. v. Jacobsmühlen, Pseudo-Hephaestion de metris. Diss. Argentor. X. 188—298.

L. Voltz, De Helia monacho, Isaaco monacho, Pseudo-Dracone, scriptoribus metr. Byzantinis. 1886. (Diss. phil. Argent. XI.) — G. Rauscher, De scholiis Homericis ad rem metr. pertinentibus. Argent. 1886. — H. Grossmann, De doctrinae metr. reliquiis ab Eustathio servatis. Argent. 1887.

Ueber die **lateinischen Metriker**: H. Keil, Quaestiones grammaticae, Hal. 1860. 1871. 1873 (Ind. lect.). — A. Wilmanns, De M. Terentii Varronis libris gramm. Berol 1864. — H. Wentzel, Symbolae criticae ad historiam scriptorum rei metr. latin. Vratisl. (1858) (diss.) u. De Juba metrico, Oppeln 1881, Festschr. — J. Caesar, De nonnullis metric. lat. locis, Marburg 1874. — O. Hense, De Juba artigrapho adiectis Artis reliquiis in Acta soc. phil. Lips. IV (1875). — A. Werth, De Terentiani sermone et aetate. Jahrb. f. Phil. 83. Suppl.Bd. S. 203—376. Ders., De Terentiani metris et elocutione, Mühlheim a. d. R. Progr. 1897. — Gerh. Schultz, Quibus auctoribus Aelius Festus Aphthonius de re metr. usus sit. Vratisl. 1885. Ders., Das Kapitel de versuum generibus bei Diomedes in: Hermes XXII S. 260 ff. — A. Buchholz, Ueber d. Abhandlung *de poematibus* des Diomedes, Jahrb. f. Phil. 155. Bd. (1897), S. 127—144.

Die neueren Darstellungen der Metrik: G. Hermann, De metris poetarum Graecorum et Romanorum, Lips. 1796; Handbuch der Metrik, Leipz. 1799; Elementa doctrinae metr., Lips. 1816; Epitome doctrinae metr., Lips. 1818, 4. A., 1869. — J. H. Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache, Königsberg 1802. — J. A. Apel, Metrik, Leipzig, 2 Bde. 1814. 1816. 2. A. 1834. — A. Boeckh, Ueber die Versmasse des Pindaros, Heidelberg 1809 und in Wolf und Buttmanns Museum f. AW. II.; De metris Pindari libri III, Lips. 1811 in der Pindarausg. vol. I. -- E. Munk, Die Metrik der Griechen u. Römer, Glogau 1834 (nach Boeckhs Ansichten). — E. v. Leutsch, Grundriss z. Vorlesungen über die griechische Metrik, Göttingen 1841. (Quellen- und Beispielsammlung.) — A. Rossbach und R. Westphal, Metrik d. griech. Dramatiker und Lyriker nebst den begleitenden musischen Künsten. I. Griech. Rhythmik. v. A. R. Leipz. 1854. II. 1. Harmonik u. Melopöie d. Gr. von R. W. 1863. II. 2. Allgem. griech. Metrik v. R. W. 1865. III. Griech. Metrik nach den einzelnen Strophengattungen u. metr. Stilarten von A. R. u. R. W. 1856. Supplement zur griech. Rhythmik: Die Fragm. u. die Lehrsätze d. griech. Rhythmiker v. R. W. 1861. — Zweite Aufl. besorgt von R. Westphal in 2 Bdn. Leipz. 1867. 68. I. Rhythmik u. Harmonik nebst d. Geschichte d. musischen Disciplinen. II. Die allg. und spez. Metrik. — Dritte Aufl. u. d. T.: Theorie der musischen Künste der Hellenen von A. R. und R. W. I. Griech. Rhythmik v. R. Westphal, Leipz. 1885. II. Griech. Harmonik u. Melopöie von R. W. Leipzig 1886. III. 1. Allg. Theorie der griech. Metrik v. R. Westphal u. H. Gleditsch, Leipz. 1887. III. 2. Spezielle griech. Metrik v. A. Rossbach, Leipzig 1889. — L. Müller, De re metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium libri VII., Lips. 1861; edit. II. Petropoli et Lips. 1894. Rei metricae poetarum latinorum summarium. Petropoli (Lips.) 1878; Metrik der Griechen und Römer (für Gymnasien) mit einem Anhang: Entwicklungsgang der antiken Metrik, Leipz. 1880 (2. A. 1884). — J. H. H. Schmidt, Die Kunstformen der griech. Poesie und ihre Bedeutung, 4 Bde. I. Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Gr., Leipzig 1868. II. Die antike Kompositionslehre 1869. III. Die Monodien und Wechselgesänge der att. Tragödie, 1871. IV. Griech. Metrik, 1872. Leitfaden in d. Rhythmik und Metrik, Leipz. 1869. — W. Christ, Metrik der Griechen und Römer, Leipzig 1874, 2. A. 1879. — A. M. Alexandersson, Grekisk Metrik, Stockholm 1877 (mit Christ meist übereinkommend). — Fr. Zambaldi, Metrica greca e latina, Torino 1882. — L. Havet et L. Duvau, Cours élémentaire de métrique grecque et lat., 4. ed., Paris 1896. — I. L. Ussing, Græsk og romersk Metrik, Kjöbenhavn 1893. — D. Ch. Semitelos, Ἑλληνικὴ μετρική, Athen 1894. — P. Masqueray, Traité de métrique grecque, Paris 1899.

Ueber die neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der gr. u. röm. Metrik (von 1892—97) handelt der Verf. im 102. Bde. d. Jahresber. über die Fortschr. d. kl. Altertumswissensch. 1899 III 1—64.

Rhythmische Fundamentaltheorie der Metrik.

1. Rhythmus und Rhythmizomenon.

I. Rhythmische Gliederung.

35. 1. Das Wesen des Rhythmus besteht in der wahrnehmbaren Gliederung der Zeit, in welcher eine Bewegung zur Erscheinung kommt. Der Gegenstand, an welchem er zur Darstellung gebracht wird, ist das Rhythmizomenon. (Plato Legg. II, p. 665; Aristox. b. Bacch. p. 23 M.)

Die der rhythmischen Gliederung zu grunde liegende nicht weiter teilbare, sondern kleinste Zeiteinheit nennt Aristoxenos *χρόνος πρῶτος* (Aristox. Rh. p. 280 Mor. § 10 ff. W. Aristid. p. 32). Sie hat nicht eine absolute Dauer, sondern einen nach der grösseren oder geringeren Schnelligkeit der Bewegung (dem Tempo, der *ἀγωγή*)[1] wechselnden, nur im Verhältnis zu den anderen Bewegungsmomenten festbestimmten Zeitwert. (Porphyr. ad Ptol. p. 255).

Wahrnehmbar wird die Gliederung der Zeit erst dadurch, dass in einer Reihe von Zeiteinheiten in regelmässiger Folge eine vor den anderen stärker hervorgehoben wird. Diese Hervorhebung geschieht durch *σημασία*, *percussio*, *ictus* (Mar. Vict. p. 75,$_{27}$; 134,$_{2}$ K.; Quintil. Inst. IX, 4,$_{51}$).

2. Der dadurch kenntlich gemachte Zeitteil wird *ὁ κάτω χρόνος*, *τὸ κάτω*, *βάσις*, *θέσις*, die anderen im Gegensatze zu diesem *ὁ ἄνω χρόνος*, *τὸ ἄνω*, *ἄρσις*, genannt,[2] indem man bei *θέσις* und *ἄρσις* an das Niedersetzen und Aufheben des Fusses[3] denkt oder an den Nieder- und Aufschlag der Hand des Taktschlagenden.[4]

Das rhythmische Zeichen für die *θέσις* war ein Punkt (*στιγμή*) nach dem berichtigten Anonym. Bellerm. § 85 *ἡ μὲν οὖν ἄρσις σημαίνεται, ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ οἷον* ⊢, *ἡ δὲ θέσις, ὅταν ἐστιγμένον* <*οἷον* ⊢̈>. Vgl. Westphal, Rhythm.[3] S. 108 f.; anders denkt Fr. Blass, praef. Bacchyl. p. XLIV sq.

---

1) Aristid. p. 42 *ἀγωγή ἐστι ῥυθμικῶν χρόνων τάχος ἢ βραδυτής, οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα.*

2) Aristox. Rh. § 12. 17 W. Aristid. p. 31 M. *ἄρσις μὲν οὖν ἐστι φορὰ μέρους σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταὐτοῦ μέρους.* Psell. Prolamb. § 8. 12.

3) Mar. Vict. p. 44 K. in percussione metrica pedis pulsus ponitur tolliturque.

4) Hor. c. IV, 6, 31 Lesbium servate pedem meique pollicis ictum. Terent. M. v. 2254 pollicis sonore vel plausu pedis discriminare, qui docent artem, solent. cf. Quint. instit. IX, 4, 51.

3. Die kleine Gruppe von Grundzeiten, welche durch eine σημασία zur Einheit verbunden werden, bildet einen Fuss, πούς, *pes*. Jeder Fuss besteht also aus der Thesis, dem schweren Taktteile, der „Hebung", und der Arsis, dem leichten Taktteile, der „Senkung".[1]) Arsis und Thesis sind μέρη ποδικά oder χρόνοι ποδικοί. Aristox. Rhythm. § 16 W. Aristid. p. 34.

Durch Vereinigung mehrerer Füsse zu einer höheren rhythmischen Einheit entsteht die rhythmische Reihe, κῶλον, *membrum*, *ordo*, indem eine der Hebungen (θέσεις) durch stärkere σημασία vor den anderen kenntlich gemacht wird. Jedes Kolon hat also eine Haupthebung und eine oder mehrere Nebenhebungen.

4. Werden zwei oder mehrere Kola nach rhythmischen Gesichtspunkten zu einer Gruppe verbunden, so entsteht eine rhythmische Periode, περίοδος. Diese ist nach der Zahl ihrer Glieder zweigliedrig, δίκωλος, dreigliedrig, τρίκωλος, viergliedrig, τετράκωλος u. s. w.

Die Vereinigung von zwei oder mehreren Perioden zu einem grösseren Ganzen heisst System (σύστημα). Doch wird dieser Name auch schon für eine einzige Periode von grösserem Umfange gebraucht. Systeme heissen Strophen, wenn sie in regelmässiger Folge ein- oder mehrmals wiederholt werden. Grössere Systemkomplexe werden Perikopen genannt.

Die rhythmische Gliederung erfolgt also in der Weise, dass sich mehrere Grundzeiten zu der höheren Einheit des Fusses, zwei oder mehrere Füsse zu der des Kolon, zwei oder mehrere Kola zu der der Periode, endlich zwei oder mehrere Perioden zum Systeme, mehrere Systeme zu einer Perikope verbinden.

II. Die Sprache als Rhythmizomenon.

36. Das Rhythmizomenon in der Poesie ist die menschliche Rede (λέξις); die Gliederung dieser nach rhythmischen Prinzipien ist die Aufgabe der metrischen Kunst, der μετροποιία. Die Darstellung des Rhythmus in der λέξις heisst Metrum (Longin, Prolegg. p. 84, 9 ff.).

Die menschliche Rede, als Stoff für den Rhythmus betrachtet, bietet einerseits eine der eben besprochenen rhythmischen Gliederung ähnliche dar in den Silben, Wörtern, Sätzen und Satzgefügen, andrerseits ein der σημασία entsprechendes Mittel der Gliederung in der Wort- und Satzbetonung.

Die Gliederung der Rede nach Sätzen und Satzgefügen ist bei Griechen und Römern in dem rhythmischen Bau der poetischen Kunstwerke nicht überall zur Geltung gekommen: die Dichter beider Völker haben sich vor einem Widerstreit zwischen der Satzgliederung der Rede und der rhythmischen Gliederung nach Kola und Perioden nicht gescheut.

[1]) In diesem Sinne werden die Ausdrücke Arsis und Thesis im Folgenden immer gebraucht werden, da der technische Ausdruck der Griechen in sein altes Recht eingesetzt werden muss. Der in Deutschland leider immer noch vielfach festgehaltene Gebrauch Arsis für den schweren, Thesis für den leichten Taktteil anzuwenden, ist seit Bentley und G. Hermann üblich geworden. Bei den lateinischen Metrikern wird mit *arsis* der erste Teil des Fusses bezeichnet (der χρόνος καθηγούμενος), mit *thesis* der zweite (χρόνος ἑπόμενος). Vgl. Caesar, Rhythm. p. 68. 273 ff. — Bei den deutschen Termini „Hebung" und „Senkung" ist an die Stimme gedacht: Hebung entspricht also dem griechischen θέσις, Senkung dem griechischen ἄρσις.

Die Übereinstimmung von „Wort“ und „Fuss“ wurde nicht nur nicht gesucht, sondern im Gegenteil ein Widerstreit von Wortende und Fussende in gewissen Fällen angestrebt.

Dagegen hielt sich die griechische Metrik an die in der Sprache gegebene Unterscheidung längerer und kürzerer Silben, an die Zeitdauer oder Quantität der Silben, und benützte das nach Länge und Kürze gesonderte Silbenmaterial für den Bau der metrischen Gebilde. Die lateinische Dichtung ist ihr, soweit sie unter griechischem Einflusse stand, hierin im wesentlichen nachgefolgt. Die griechische und — in dieser Beschränkung — auch die lateinische Metrik heissen darum quantitierend.

Auf die Wortbetonung hat der griechische Versbau der klassischen Zeit keine Rücksicht genommen, da der altgriechische Accent (*προσῳδία*) seiner Natur nach musikalisch war, auf Höhe und Tiefe des Tons beruhte. Erst in der byzantinischen Zeit, als das Bewusstsein für die Quantitätsunterschiede verloren gegangen war und der Accent einen andern Charakter erhalten hatte, trat die Rücksicht auf die Wortbetonung in den Vordergrund.

Die lateinische Dichtung hat, als sie vom griechischen Einflusse noch unberührt war, wahrscheinlich auf die Wortbetonung, die eine wesentlich andere war als im Griechischen, Rücksicht genommen; als sie die griechischen Metra in freierer Weise nachbildete, erstrebte sie eine Vermittelung zwischen dem accentuierenden und quantitierenden Prinzipe unter Bevorzugung des letzteren; so lange sie sich einer strengen Nachbildung der griechischen Versmasse befleissigte, war sie quantitierend wie die griechische, konnte aber, da sie fast ausschliesslich der Recitation, selten dem Gesange diente, die Rücksicht auf die Wortbetonung nie völlig aus den Augen verlieren. Als der Sinn für die Quantitätsunterschiede schwand, trat auch hier an Stelle des quantitierenden Versbaues eine Metrik, die die Übereinstimmung des Wortaccents mit dem Versiktus zur Regel macht.

2. Chronoi und Sprachsilben.

I. Die rhythmischen Chronoi.

37. *Χρόνοι ῥητοί.* Der *χρόνος πρῶτος* erscheint entweder einzeln für sich in seiner Sonderung von anderen, oder zwei oder mehrere *χρόνοι πρῶτοι* sind miteinander zu einer Einheit verbunden (Aristox. § 10 u. 14 W. Aristid. p. 33), und man unterscheidet *δίσημοι, τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι χρόνοι*, je nachdem die betreffende Zeitgrösse zwei, drei, vier oder fünf *χρόνοι πρῶτοι* umfasst. Während für den *πρῶτος* oder *μονόσημος* das Zeichen ⏑ verwendet wird, dienten für diese grösseren *χρόνοι* folgende Zeichen,[1]) die sowohl in den *ᾠδαί* als in der Instrumentalmusik angewendet wurden:

– *δίσημος*. ⊔ *τετράσημος*.
∟ oder ⌐ *τρίσημος*. ⊔⊔ *πεντάσημος*.

Weiteres über die rhythmischen Zeichen s. im Anhange (Notenschrift).

Ist der rhythmische Chronos durch eine einzige Silbe der *λέξις* ausgedrückt, so heisst er *ἀσύνθετος*; ist er durch zwei oder mehrere Silben

[1]) Anonym. de mus. § 83 sq., wo die Ausdrücke *δίχρονος, τρίχρονος, τετράχρονος, πεντάχρονος* gebraucht werden. Vgl. Mar. Vict. p. 43, 26. Die Quantitätszeichen auf der Seikilosinschrift bespricht O. Crusius, Delph. Hymnen S. 93.

ausgedrückt, so heisst er *σύνθετος*. Ist er in der *λέξις* durch eine, im *μέλος* durch zwei oder mehrere Töne ausgedrückt, so heisst er *μικτός* (Aristox. Rh. p. 284—288 Mor.).

38. *Χρόνοι ἄλογοι.*[1]) In der Praxis der Rhythmopöie giebt es auch Chronoi, welche nicht ein genaues Multiplum der Grundzeit bilden. Diese durch den *χρόνος πρῶτος* nicht messbaren Chronoi heissen irrationale, *ἄλογοι*, und stehen als solche den vorher besprochenen rationalen (*ῥητοί*) gegenüber. Es sind solche Chronoi, die das Mass des *δίσημος* nicht erreichen und doch über das des *μονόσημος* (*πρῶτος*) hinausgehen. Bacch. p. 23 Mb. *ἄλογος δὲ ποῖος; ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων.*

In der praktischen Rhythmopöie kommen ausser diesen Chronoi *ῥητοί* und *ἄλογοι* auch noch kleinere und grössere vor, die *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*, doch wird von einer genaueren Berechnung Abstand genommen. Vgl. Psell. § 8. Mar. Vict. p. 39, 1 K. *musici non omnes inter se longas aut breves <putant> pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri.*

39. *Χρόνοι κενοί.* Zuweilen wird in der Metropöie gerade wie in der Melopöie ein Chronos, den der Rhythmus erfordert, nicht durch einen Teil des Rhythmizomenon zur Darstellung gebracht, besonders am Schlusse eines grösseren oder kleineren rhythmischen Abschnitts. Diese Chronoi heissen *κενοί* (*inania tempora*), weil sie zwar für den Rhythmus vorhanden, aber nicht mit *λέξις* oder *μέλος* ausgefüllt sind. Entsprechend dem verschiedenen Umfange der Chronoi selbst giebt es folgende *χρόνοι κενοί* (Pausen):[2])

χρόνος κενὸς	*μονόσημος, λεῖμμα,*	∧
—	*δίσημος, πρόσθεσις*	⊼
—	*τρίσημος*	⊼
—	*τετράσημος*	⊼

Wenn man den Chronos protos dem Achtel unserer Musik gleichsetzt, so entsprechen diese *χρόνοι κενοί* der Reihe nach der Achtel-, Viertel-, Dreiachtel- und halben Pause.

II. Die Sprachsilben als Chronoi.[3])

40. 1. Lange, kurze, mittelzeitige Silben. Der in der Sprache selbst gegebene Unterschied zwischen langen und kurzen Vokalen, welcher im Griechischen teilweise auch in der Schrift seinen Ausdruck gefunden hat, liegt in erster Linie der Quantitätsbestimmung der Silben zu grunde. Die mit kurzem Vokale auslautende Silbe, z. B. *τό, τέ*, gilt als Kürze (*βραχεῖα, brevis*); die Silbe mit langem Vokale, gleichviel ob kein oder ein Konsonant oder mehrere auf diesen folgen, z. B. *ἤ, τῆς, τῆσδε*, gilt als Länge (*μακρά, longa*) und zwar als Naturlänge (*φύσει μακρά, naturâ longa*).

In zweiter Linie kommen die konsonantischen Elemente der Silben in Betracht. Eine kurzvokalische Silbe wird, wenn ein einfacher Konsonant sie schliesst, gewöhnlich, wenn er nachfolgt, immer als Kürze

---

[1]) Aristox. Rh p. 293 M. Bacch. p. 23 M. Mar. Victor. p. 39 K.

[2]) Anonym. de mus. § 83 sq. Aristid. p. 41 M. Quintil. Instit. IX, 4, 51. Augustin. de mus. IV, 2, 13. Fragm. Paris. § 4 W.

[3]) Heph. p. 4 sq. Longin. Proleg. p. 91 W. Schol. Heph p. 95 ff. p. 114 sq. — Vgl. d. Verf. in Westphals Allg. Theorie d. griech. Metrik (3. A. 1887) S. 95 – 137.

gerechnet. — Eine kurzvokalische Silbe, welche mit zwei Konsonanten oder einem Doppelkonsonanten schliesst, gilt immer als Länge; wenn ihr aber diese beiden Konsonanten folgen, nach Beschaffenheit derselben teils als Länge (Positionslänge, *θέσει μακρά*, *positione longa*), teils als Kürze. — Eine kurzvokalische Silbe wird, wenn drei oder mehr als drei Konsonanten dem Vokale nachfolgen, regelmässig als Länge (gleichfalls als Positionslänge) betrachtet.

Tritt bei einer und derselben Silbe ein Schwanken in der Quantitätsmessung ein, so dass sie bald als Kürze, bald als Länge gerechnet wird, so heisst sie *κοινή*, *communis*.

Nähere Erörterungen über die Quantitätsunterschiede der Silben, insbesondere über die im Laufe der Zeit in der griechischen wie in der lateinischen Sprache hervortretenden Wandelungen in der Bestimmung der Positionslängen gehören in die Quantitätslehre oder Prosodik. Doch mag hier wenigstens soviel angedeutet werden, dass im Griechischen die kurzen Endsilben, sowohl die vokalisch als die konsonantisch auslautenden, im Verlaufe der Sprachentwickelung allmählich immer mehr die Fähigkeit verloren haben, durch Position zu Längen zu werden. Die vokalisch auslautenden kurzen Endsilben, die schon bei Homer auf die Senkung des ersten und zweiten Spondeus sich beschränkten, schwanden später auch an diesen Stellen und wurden in den Vershebungen nur unter gewissen Bedingungen zugelassen. Vgl. F. Hilberg, D. Gesetz d. troch. Wortformen (1878) u. d. Princip der Silbenwägung (1879).

2. Die kurze Silbe wird in der Metropöie im Allgemeinen dem Chronos protos an Wert gleichgestellt und gilt also als *μονόσημος*. Die lange Silbe wird zunächst und bei weitem am häufigsten als zweizeitig gerechnet, gilt also als *δίχρονος* oder *δίσημος*; aber sie entspricht auch dem *ἄλογος* (§ 38) und muss auch für die grösseren Zeitwerte, für den *τρίσημος*, *τετράσημος* und *πεντάσημος χρόνος* (§ 37), eintreten und gilt dann entsprechend als *μακρὰ τρίχρονος*, *τετράχρονος*, *πεντάχρονος*.[1]) Diese Verwendung der langen Silbe wird ermöglicht durch Dehnung, *τονή*.

Dass eine Sprachsilbe in der griechischen Poesie mehr als zwei *χρόνοι πρῶτοι* umfassen könne, bezeugt Aristox. Rh. p. 288 Mor, wo der *μικτὸς χρόνος* als *ὑπὸ ξυλλαβῆς μὲν μιᾶς, ὑπὸ φθόγγων δὲ πλειόνων* gebildet dargestellt wird, während vorher den *πλείονες ξυλλαβαί* des *σύνθετος* die *μία* des *ἀσύνθετος* gegenübergestellt war. Eine neue Bestätigung bringt das Oxyrhynchosfragment Kol. II, wo der Ditrochaeus in der Form – ◡ ⊔ und der Diiamb in der Form ⊔ ◡ –, der Choriamb in der Form ⊔ ◡ – besprochen wird. Den sprachlichen Ausdruck mehrer Chronoi *πρῶτοι* durch eine Silbe bezeichnet dort Aristoxenos als *μονόχρονον*, die Silben, die mehrere Chronoi umfassen, als *περιέχουσαι*. Vgl. Mart. Capella IX 982.

3. Der Ersatz einer rhythmischen Länge durch eine metrische Kürze beschränkt sich auf gewisse Ausnahmefälle. Insbesondere kommen hierbei der Anlaut und der Schluss der rhythmischen Periode (§ 49 ff.) in Betracht: regelmässig gestattet ist es nur am Periodenschluss, für den mehrzeitigen

---

[1]) Chörob. in Studemund, Anecd. Var, I, 34 f. *οἱ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων.* — Plethon bei Vincent Notices et extraits p. 234. *τὸν μὲν τῆς βραχείας συλλαβῆς χρόνου ἑνὸς γίγνεσθαι, τὸν δὲ τῆς μακρᾶς δυοῖν μὲν τὰ πολλά, γίγνεσθαι δ' ἐν ταῖς μελῳδίαις καὶ πλειόνων.* Vgl. ebend. p. 238.

Chronos eine kurze Silbe eintreten zu lassen (*ἀδιάφορος συλλαβή*, *syllaba anceps*).

41. Hiatus und Vokalverschleifung.[1]) Von grosser Bedeutung für die Silbenmessung ist der Zusammenstoss auslautender und anlautender Vokale, *χασμῳδία*, *hiatus*, der in der gebundenen Rede nach Möglichkeit gemieden und nur unter gewissen Bedingungen zugelassen wurde. Ausser den beweglichen Endkonsonanten diente als Mittel gegen denselben die Verflüchtigung des einen der beiden Vokale, zumeist des auslautenden, *συναλοιφή*, *ἔκθλιψις*, *elisio*, seltener des anlautenden, *ἀφαίρεσις*, *elisio inversa*; doch beschränkte sich dieses Mittel bei den griechischen Dichtern fast ausschliesslich auf die kurzen Vokale. In den meisten Fällen trat eine Verschmelzung der beiden Vokale ein, welche man mit verschiedenen Namen bezeichnet: Synizesis, Synekphonesis, Krasis. Eine Form der Vokalverschmelzung besteht darin, dass der auslautende lange Vokal oder Diphthong zum Werte eines kurzen herabsinkt (*πλάγχθη ἐπεί* ⏗ ⏑ ⏑, schwacher Hiatus); in anderen Fällen aber werden beide so eng verbunden, dass sie metrisch als einer gezählt werden, z. B. *ἦ οὐ*. — In der lateinischen Dichtung unterlagen die mit *m* auslautenden Silben einer ganz entsprechenden Behandlung, wie die vokalisch auslautenden.

Hiatus ohne Vokalkürzung oder Verschmelzung wird in der Regel nur am Schlusse der metrischen Periode (s. § 53) zugelassen; doch tritt er ausnahmsweise auch zuweilen am Ende eines metrischen Kolons (vor der Caesur, s. § 57) ein; ebenso bei einer Redepause (Interpunktion) oder beim Wechsel der Sprechenden; auch Interjektionen gestatten eine grössere Freiheit. Vgl. d. Verf. bei Westphal, Allg. Theorie d. gr. Metr. (III, 1) S. 117 ff.

Die Regeln über Vokalausstossung resp. Verschmelzung und Hiatus waren bei Griechen und Römern verschiedene und nicht zu allen Zeiten die nämlichen und wurden besonders von den lateinischen Dichtern der Kaiserzeit mit grosser Strenge gehandhabt.

3. Die Füsse.[2])

I. Die rationalen Füsse (*πόδες ῥητοί*).

42. 1. Ein Fuss heisst einfach (*ἀσύνθετος*), wenn seine Teile (*μέρη ποδικά*) so klein sind, dass sie nicht wieder Füsse bilden; er heisst zusammengesetzt (*σύνθετος*), wenn seine Teile selbst wieder Füsse sind. Die gebräuchlichen einfachen Füsse sind aus drei, vier, fünf oder sechs Grundzeiten (*χρόνοι πρῶτοι*, *morae*) gebildet, also dreizeitige (*τρίσημοι*), vierzeitige (*τετράσημοι*), fünfzeitige (*πεντάσημοι*) und sechszeitige (*ἑξάσημοι*).[3])

---

[1]) Heph. p. 10 f. W. Schol. Heph. p. 118 ff.

[2]) Ueber die Namen der metrischen Füsse vgl. ausser Gaisford z. Heph. und Boeckh, M. P. p. 21 Studemund, Anecd. I p. 57 sq. (Choeroboscus), p. 128 sq. (Schol. Ambros.), p. 161 (Dionys. de ped.), p. 222 (Anon. Ambros.), p. 293 (Anon. Berol.); ferner Schol. B. ed. Hörschelm. p. 27 u. Tract. Harl. ed. Studem. p. 9 sq. und die Lateiner Terent. M. v. 1335 ff., Diomed. p. 475, Mar. Vict. p. 44.

[3]) Aristox. Rh. § 31 sq. W., Aristid. p. 36 M.; Hephaestio und die Metriker sagen *τρίχρονοι, τετράχρονοι, πεντάχρονοι*.

I. **Dreizeitige:**

⏑ ⏑ ⏑	*τρίβραχυς.*	– ⏑	*τροχαῖος*	⏑ –	*ἴαμβος.*

II. **Vierzeitige:**

⏑ ⏑ ⏑ ⏑	*προκελευσματικός.*	– –	*σπονδεῖος.*
– ⏑ ⏑	*δάκτυλος.*	⏑ ⏑ –	*ἀνάπαιστος.*

III. **Fünfzeitige:**

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑	*πεντάβραχυς, ὄρθιος.*	⏑ ⏑ –	*βακχεῖος.*
– ⏑ ⏑⏑	*παίων πρῶτος.*	– – ⏑	*παλιμβάκχειος.*
⏑⏑ ⏑ –	*παίων τέταρτος.*	⏑ – ⏑⏑	*παίων δεύτερος.*
– ⏑ –	*κρητικός.*		

IV. **Sechszeitige:**

⏑ ⏑ – –	*ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος.*	– ⏑ ⏑ –	*χορίαμβος.*
– – ⏑ ⏑	*ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος.*	⏑ – – ⏑	*ἀντίσπαστος.*
– – –	*μολοσσός.*		

Einen *ποὺς δίσημος* giebt es nicht. Der **Pyrrhichios** (⏑ ⏑) ist, wo er vorkommt, ein *τρίσημος*, welcher durch zwei sprachliche Kürzen ausgedrückt erscheint.

2. Bei den **dreizeitigen** Füssen gelten die Formen des Jambos und Trochaios als Grundformen (*κύριοι πόδες*), der Tribrachys als aufgelöste Nebenform. Der **Iktus** ruht beim Trochaios auf der ersten, beim Jambos auf der zweiten Silbe, indem er sich naturgemäss mit der Länge verbindet; im Tribrachys, je nachdem er dem Trochaios oder dem Jambos entspricht, auf der ersten oder zweiten:

⏑́⏑ ⏑ ⏑ ⏑́
– ⏑́⏑

Das Verhältnis der beiden Teile des Fusses (der *λόγος ποδικός*) ist das von 2 : 1 resp. 1 : 2 (*λόγος διπλάσιος*), die Thesis beträgt das Doppelte der Arsis.

Unter den **vierzeitigen** Füssen gelten der **Daktylos** und der **Anapaest** als Grundformen, der Prokeleusmatikos als aufgelöste, der Spondeios als zusammengezogene Nebenform. Der Iktus ruht auch hier in beiden Grundformen auf der Länge

–́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –́

nnd dementsprechend in den Nebenformen:

–́ – – –́
(⏑́⏑ ⏑ ⏑) ⏑ ⏑ ⏑́⏑, – ⏑́⏑

Das Verhältnis der Thesis zur Arsis ist das von 2 : 2, der *λόγος* ist *ἴσος*.

Die **fünfzeitigen** Füsse werden in der Weise in Thesis und Arsis zerlegt gedacht, dass jene aus drei, diese aus zwei Chronoi besteht, also beide in dem Verhältnis von 3 : 2 zu einander stehen:

–́ ⏑ | ⏒ ⏒ | ⏑ –́ ⏑ –́ | –

Dieses Verhältnis heisst *λόγος ἡμιόλιος*.

Die **sechszeitigen** Füsse werden entweder den dreizeitigen entsprechend so zerlegt, dass die Thesis das Doppelte der Arsis umfasst (4 : 2 resp. 2 : 4, *λόγος διπλάσιος*):

–́ – | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | –́ –

oder nach dem Verhältnisse 3 : 3 (*λόγος ἴσος*) in zwei gleiche Teile zerfällt:

– ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – ⏑

3. Aus dem verschiedenen Verhältnisse, in welchem Thesis und Arsis zu einander stehen, ergeben sich drei Rhythmengeschlechter (*ῥυθμικὰ γένη*, *genera rhythmica*): [1])

das *γένος ἴσον*, *genus par*, wozu Daktylen, Anapaeste und Choriamben,

das *γένος διπλάσιον*, *genus duplum*, wozu Trochäen, Jamben und Joniker,

das *γένος ἡμιόλιον*, *genus sescuplum*, wozu die Paeone, Kretiker und Bakchien gehören.

Anmerkung. Ausser diesen drei primären Rhythmengeschlechtern gibt es noch zwei secundäre, das *γένος τριπλάσιον* und das *γένος ἐπίτριτον*, in denen der *λόγος ποδικός* 1 : 3 und 3 : 4 ist,

⏑ – ⏑ – ⏑ – – oder – – ⏑ –

aber diese eignen sich nicht zur *συνεχὴς ῥυθμοποιία*.[2])

4. Nach der Stellung der Arsis nach oder vor der Thesis zerfallen die Füsse in solche mit fallendem Rhythmus (*πόδες ἀπὸ θέσεως*) und solche mit steigendem Rhythmus (*πόδες ἀπ' ἄρσεως*):

I.	II.
–́ ⏑	⏑ –́
–́ ⏑ ⏑	⏑ ⏑ –́
–́ – ⏑ ⏑	⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ ⏑ –	– ⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏕	⏕ ⏑ –́
–́ – ⏑	⏑ –́ –

Die Füsse mit fallendem Rhythmus haben einen ruhigeren, die mit steigendem einen erregteren Charakter.

5. Die verschiedenen Formen (*σχήματα*), welche die einfachen Füsse durch Zusammenziehung zweier nebeneinander stehender kurzer Silben (*ἕνωσις*, *συναίρεσις*, *contractio*), durch Auflösung einer langen Silbe (*λύσις*, *διαίρεσις*, *solutio*), durch Dehnung einer Länge über das Mass der Zweizeitigkeit hinaus (*τονή*, *παρέκτασις*) erhalten können, sind folgende:

vierzeitige:		dreizeitige:		fünfzeitige:		sechszeitige:	
–́ ⏑ ⏑	⏑ ⏑ –́	–́ ⏑	⏑ –́	–́ ⏑ –	– – ⏑	–́ – ⏑ ⏑	⏑ ⏑ –́ –
–́ –	– –́	⏖́ ⏑	⏑ ⏖́	–́ ⏑ ⏖	⏖ – ⏑	⏖́ – ⏑ ⏑	⏑ ⏑ –́ ⏖
(⏖́ ⏑ ⏑)	⏑ ⏑ ⏖́	–́ –		⏖́ ⏑ –		– ⏖́ ⏑ ⏑	⏑ ⏑ ⏖́ –
	– ⏖́	∟́	⅃́	⏖́ ⏑ ⏖	⏑ –́ –	–́ – –	– –́ –
∟́	∟́			∟́ –	⏑ –́ ⏖	⏖́ – –	– –́ ⏖
					⏑ ⏖́ –	–́ ⊔	⏖ ∟́

Die Zusammenziehung der zweisilbigen Arsis in eine Länge steigert die Ruhe, die Auflösung der Länge erhöht die Erregtheit.

II. Die irrationalen Füsse (*πόδες ἄλογοι*).

43. Es giebt aber auch Füsse, in denen Arsis und Thesis in einem irrationalen Verhältnis stehen. Hierher gehört der irrationale Trochäus,

---

[1]) Aristox. Rh. § 30 W. p. 300 M. Aristid. p. 35 M.

[2]) Psell. § 9. Dionys. bei Porph. zu Ptol. p. 219. Aristid. p. 35 M.

(*χορεῖος ἄλογος*) und der irrationale Jambus (*ἴαμβος ἄλογος*), welche eine zweizeitige Thesis, aber eine irrationale Arsis (§ 38) haben. Beide sind der metrischen Form nach Spondeen: ´ ᾱ ᾱ ´. Vgl. Bacch. p. 25 M. — Wird die zweizeitige Thesis durch zwei Kürzen ausgedrückt, so erhalten sie folgende Formen: ´◡◡ ᾱ *χορεῖος ἄλογος τροχαιοειδής* und ᾱ ´◡◡ *χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής.*[1]) — Hierher gehören ferner der irrationale Bakcheios, der die Form ᾱ ´ – hat, und die beiden irrationalen Ioniker ᾱ ◡ ´ – und ´ – ◡ ᾱ.

III. Die *μείζονες πόδες*.

44. Zu den einfachen Füssen gehören (nach Aristides p. 36 fg.) auch die vier als *μείζονες πόδες* bezeichneten rhythmischen Grössen: *σπονδεῖος μείζων* oder *διπλοῦς*, *τροχαῖος σημαντός*, *ἴαμβος ὄρθιος* und *παίων ἐπίβατος*.

Der *σπονδεῖος μείζων* oder *διπλοῦς* (Aristid. p. 36) besteht aus einer vierzeitigen Thesis und einer vierzeitigen Arsis, ist also ein *ὀκτάσημος ῥυθμός*: ⊔́ ⊔

Der *τροχαῖος σημαντός* und der *ἴαμβος ὄρθιος* (Arist. p. 37 fg.) sind beide 12zeitige (*δωδεκάσημοι*) Rhythmen. Der erstere besteht aus einer achtzeitigen Thesis und einer vierzeitigen Arsis, der zweite umgekehrt aus einer vierzeitigen Arsis und einer achtzeitigen Thesis:

⊔́ ⊔ ⊔ ⊔ ⊔́ ⊔

θέσις ἄρσις *ἄρσις θέσις.*

Der *παίων ἐπίβατος* (Aristid. p. 38 f. Mart. Capell. 196) ist zehnzeitig, ein *δωδεκάσημον μέγεθος*, und besteht aus vier Teilen, *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως.*

´ – ´ ´ –

θ. ἄ. θ. α.

IV. Die Doppelfüsse oder Dipodien.

45. Zwei Einzelfüsse vereinigen sich zu einer höheren rhythmischen Einheit, indem der eine der beiden Füsse als Arsis, der andere als Thesis gilt. Der technische Ausdruck für diese Verbindung ist bei den Metrikern *διποδία* oder *συζυγία*; in demselben Sinne wird aber auch die Bezeichnung *βάσις*[2]) gebraucht (Schol. Heph. p. 124, 6 *βάσις ἐστὶν τὸ ἐκ δύο ποδῶν συνεστηκός, τοῦ μὲν ἄρσει, τοῦ δὲ θέσει παραλαμβανομένου*), welche ursprünglich ihrer Bedeutung gemäss den Einzeltakt überhaupt, also auch die Monopodie umfasste. Zu dipodischen *βάσεις* vereinigten sich vornehmlich je zwei jambische, je zwei trochäische, je zwei anapaestische Einzelfüsse, während bei den daktylischen Füssen diese Verbindung in den gewöhnlichsten Versmassen nicht eintrat, sondern die monopodische Messung galt. — In der Dipodie sinkt die Hebung des einen Fusses, der in

---

[1]) Aristid. p. 39 M. *ἰαμβοειδής, ὃς συνέστηκεν ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων καὶ τὸν ῥυθμὸν ἔοικε δακτύλῳ, ὁ δὲ τροχαιοειδὴς ἐκ δύο ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως.*

[2]) Mar. Vict. p. 47 K. *graeco sermone duorum pedum copulatio* b a s i s *dicitur veluti quidam gressus pedum; qui si eiusdem generis i. e. pares iugati fuerint, dipodian, aut, ut quidam, tautopodian; sin dispares, ut trochaeus cum iambo, syzygiam efficiunt, in qua arsis unum, alterum thesis pedem obtinebit.* Atil. Fortun. p. 280 fg. K. Plot. Sacerd. p. 501.

ihr die Arsis bildet, gegenüber der des anderen, der ihre Thesis bildet, selbst zur Nebenthesis herab.

Trochäische Dipodie[1])	⏒̋ ⏑ ⏒́ ⏑
Jambische Dipodie	⏑ ⏒́ ⏑ ⏒̋
Anapaestische Dipodie	⏖ ⏒́ ⏖ ⏒̋
(Daktylische Dipodie	⏒̋ ⏖ ⏒́ ⏖)

Missbräuchlich werden auch die sechszeitigen (ionischen) Füsse von den Metrikern als Syzygien betrachtet z. B. Heph. p. 45,12; 46,5; 67,5. Choerobosc. cp. XII p. 81,5.

4. Die Kola.

I. Umfang und Gliederung der Kola.[2])

46. 1. Eine Gruppe von zwei oder mehreren durch einen Hauptiktus zur rhythmischen Einheit verbundenen Füssen bildet eine rhythmische Reihe (*πούς σύνθετος* nach Aristoxenos) oder ein *κῶλον*. Sie heisst nach der Zahl der in ihr verbundenen Füsse Dipodie, Tripodie, Tetrapodie, Pentapodie, Hexapodie. Mehr als sechs einfache Versfüsse können nicht zu einem einheitlichen *κῶλον* verbunden sein; alle grösseren rhythmischen *μεγέθη* müssen in mehrere *κῶλα* zerlegt werden.

Von dreizeitigen Füssen werden Kola bis zum Umfang von sechs Einzelfüssen oder achtzehn Chronoi gebildet, vornehmlich dipodische, tetrapodische und hexapodische.

Von vierzeitigen Füssen werden Kola in der Regel nur bis zur Grösse der Tetrapodie oder dem sechzehnzeitigen Megethos gebildet; hexapodische (vierundzwanzigzeitige) sind ausgeschlossen, pentapodische kaum nachweisbar.

Von fünfzeitigen Füssen werden Dipodien, Tripodien und Pentapodien, also zehn-, fünfzehn- und fünfundzwanzigzeitige Gliedformen gebildet.

Von sechszeitigen Füssen werden nur dipodische und tripodische Reihen, also nur zwölfzeitige und achtzehnzeitige, gebildet.

Die antike Metrik zerlegt und benennt das Kolon, gleichviel ob es steigenden oder fallenden Rhythmus hat, nach den Füssen, aus denen es gebildet ist. Die modernen Metriker hingegen sind seit Bentleys Vorgang geneigt, wenn der Rhythmus steigend ist, die erste Arsis als Auftakt oder „Anakrusis"[3]) abzusondern und z. B. ein iambisches Kolon als trochäisches mit Anakrusis darzustellen.

2. Rhythmisch gliedert sich das Kolon gerade wie der Einzelfuss nach Thesis und Arsis und heisst darum auch geradezu wie dieser *πούς* (*σύνθετος*). Nach dem Verhältnisse, in welchem die Teile der Kola zu einander stehen, sind sie gradteilige, dreiteilige und fünfteilige, und zwar sind die Dipodien und Tetrapodien gradteilige Reihen, die Tripodien und Hexapodien dreiteilige, die Pentapodien fünfteilige.

A. Kola aus dreizeitigen Füssen:

I. gradteilige:

	a) *ἑξάσημα* (Dipodien)	b) *δωδεκάσημα* (Tetrapodien)
troch.	– ⏑ | – ⏑	– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑
iamb.	⏑ – | ⏑ –	⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

[1]) Aristoxenos nennt sie *χρηστικός*. Vgl. Diomed. p. 481, 4 ff. *ditrochaeus ex longa et brevi et longa et brevi temporum sex, ut cantilena, dimicare; qui pes creticus κατὰ τροχαῖον dicitur*. Schol. Heph. p. 154 W.

[2]) Aristox. Rh. p. 302 M. § 31 sq. W. Psell. Prol. § 12. Fragm. Paris. 10, 12. Aristid. p. 35 M.

[3]) Der Ausdruck rührt von G. Hermann her. Elem. D. M. p. 11.

II. dreiteilige:

a) *ἐννεάσημα* (Tripodien).

troch. – ⏑ | – ⏑ | – ⏑

iamb. ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

b) *ὀκτωκαιδεκάσημα* (Hexapodien).

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

III. fünfteilige:

πεντεκαιδεκάσημα (Pentapodien).

troch. – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑

iamb. ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | – –

B. Kola aus vierzeitigen Füssen:

I. gradteilige:

a) *ὀκτάσημα* (Dipodien).

daktyl. – ⏖ | – ⏖

anap. ⏖ – | ⏖ –

b) *ἑκκαιδεκάσημα* (Tetrapodien).

– ⏖ – ⏖ | – ⏖ – ⏖

⏖ – ⏖ – | ⏖ – ⏖ –

II. dreiteilige: *δωδεκάσημα* (Tripodien).

daktyl. – ⏖ | – ⏖ | – ⏖

anap. ⏖ – | ⏖ – | ⏖ –

III. fünfteilige: *εἰκοσάσημα* (Pentapodien).

daktyl. – ⏖ | – ⏖ | – ⏖ | – ⏖ | – ⏖

anap. ⏖ – | ⏖ – | ⏖ – | ⏖ – | ⏖ –

C. Kola aus fünfzeitigen Füssen:

I. gradteilig: *δεκάσημον* (Dipodie).

paen. – ⏑ – | – ⏑ –

II. dreiteilig: *πεντεκαιδεκάσημον* (Tripodie).

paen. – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ –

III. fünfteilig: *πεντεκαιεικοσάσημον* (Pentapodie).

paen. – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ –

D. Kola aus sechszeitigen Füssen:

I. gradteilige: *δωδεκάσημα* (Dipodien).

ionisch. { ⏖ – – | ⏖ – –
– – ⏖ | – – ⏖

II. dreiteilige: *ὀκτωκαιδεκάσημα* (Tripodien).

ionisch. { ⏖ – – | ⏖ – – | ⏖ – –
– – ⏖ | – – ⏖ | – – ⏖

Gradteilige oder *ἐν ἴσῳ λόγῳ* gegliederte *μεγέθη* giebt es also elf, nämlich zwei *ἑξάσημα*, zwei *ὀκτάσημα*, ein *δεκάσημον*, vier *δωδεκάσημα* und zwei *ἑκκαιδεκάσημα*. Dreiteilige oder *ἐν διπλασίῳ λόγῳ* gegliederte giebt es neun, nämlich zwei *ἐννεάσημα*, zwei *δωδεκάσημα*, ein *πεντεκαιδεκάσημον* und vier *ὀκτωκαιδεκάσημα*. Fünfteilige oder *ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ* gegliederte giebt es theoretisch fünf, nämlich zwei *πεντεκαιδεκάσημα* und zwei *εἰκοσάσημα*, die indes in der Praxis kaum zur Anwendung kamen, und ein *πεντεκαιεικοσάσημον*. Vgl. Aristid. p. 35.

II. *Κῶλα καθαρά* und *μικτά*.

47. Nicht immer setzen sich die Kola aus Füssen desselben *γένος* zusammen, sondern es tritt auch der Fall ein, dass in demselben Kolon

Füsse verschiedener γένη vereint sind, besonders ist dies der Fall mit Füssen des dreiteiligen und des geraden Geschlechts, z. B.

‿́ ‿‿ ‿́ ‿‿ ‿́ ‿ ‿́ ‿

Solche Kola heissen gemischte, μικτά, während die aus gleichartigen Füssen gebildete Kola καθαρά oder μονοειδῆ heissen. Die aus daktylischen und trochäischen Füssen gemischten Reihen heissen im allgemeinen logaödische.[1]) Die Einheit des Rhythmus ist auch in solchen κῶλα insofern gewahrt, als die Füsse des geraden Geschlechts den dreiteiligen durch das Tempo (ἀγωγή) zeitlich gleichgestellt werden, während sie allerdings in der Gliederung verschieden von ihnen sind.

III. Katalektische Kola.[2])

48. 1. Zuweilen sind in der metrischen Form des Kolon nicht sämtliche Chronoi, welche der Rhythmus erfordert, durch Silben ausgedrückt; am häufigsten fehlt bei den mit der Thesis beginnenden Kola für die letzte Arsis eine besondere Silbe in der λέξις, z. B.

‿́ ‿ – ‿ ‿́ ‿ – ‿́ ‿ ‿ – ‿ ‿ –

Solche Kola heissen katalektische (καταληκτικά, *imperfecta*).[3]) Sie wären arrhythmisch, wenn die in der λέξις fehlende Silbe nicht im Rhythmus ersetzt würde. Der Ersatz erfolgt durch Dehnung der vorausgehenden Länge oder durch Pause. Bei Kola aus dreizeitigen Füssen ist die Pause einzeitig (λεῖμμα), in vierzeitigen Füssen ist sie zweizeitig (πρόσθεσις); die gedehnte Länge ist im ersten Falle eine dreizeitige ∟ (τρίσημος), im zweiten eine vierzeitige ⊔ (τετράσημος) s. § 37 u. 39.

‿́ ‿ – ‿ ‿́ ‿ – ∧ ‿́ ‿ ‿ – ‿ ‿ – ⊼

‿́ ‿ – ‿ ‿́ ‿ ∟ ‿́ ‿ ‿ – ‿ ‿ ⊔

Im Innern eines Wortes ist nie Pause, sondern nur Dehnung zulässig.

Ist hingegen der letzte Versfuss eines Kolon seinem Zeitumfange nach vollständig durch Sprachsilben ausgedrückt, so wird es als akatalektisch (ἀκατάληκτον, *perfectum*) bezeichnet.[4])

Die mit der Arsis (Anakrusis) beginnenden iambischen und anapaestischen Kola bilden die Katalexis, entweder indem sie die fehlende Arsissilbe durch Dehnung der vorletzten Thesissilbe zum τρίσημος oder τετράσημος ersetzen, z. B.

‿ ‿́ ‿ ‿́ ‿ ∟́ . ‿́ ‿‿ ‿́ ‿‿ ‿́ ‿‿ ⊔́ . ‿́

so dass die gedehnte Länge die Thesis des vorletzten und die Arsis des letzten Fusses zugleich umfasst, oder sie geben der Schlusssilbe des Gliedes den Wert eines ganzen Fusses:

‿ – ‿ ‿́ ‿ – . ∟́

Die letztere Messung wird durch einzelne Musikreste (Seikiloslied) und durch die Andeutungen im Aristox. Oxyrhynchos fr. bestätigt. Ob sie überall bei Jamben anzunehmen ist, erscheint zweifelhaft.

---

[1]) Heph. p. 25, 11 W. Schol. Heph. p. 163, 18 W.

[2]) Heph. p. 14 f. W. Schol. Heph. p. 141 f., Choerob. in Anecd. Var. I, p. 63.

[3]) Hephaest. p. 14, 20 f. W. Aristid. p. 50. Ein katalektisches κῶλον heisst auch κόμμα oder (nach Aristides p. 56) τομή.

[4]) Hephaest. p. 14 W. ἀκατάληκτα καλεῖται, ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει. Aristid. p. 50. ὅσα ταῖς ἐννοίαις συλλαβαῖς συναπαρτίζει τοὺς πόδας.

Die aus sechszeitigen Füssen bestehenden (ionischen) Kola erhalten folgende Formen durch Katalexis (a. durch Pause, b. durch Dehnung):

a. ⏖ –́ – ⏖ –́ ⊼   b. ⏖ –́ – ⏖ ⊔́

–́ – ⏖ –́ – ⊼   –́ – ⏖ –́ ⊔

Bei den aus den fünfzeitigen Füssen gebildeten (päonischen, bakcheischen) Reihen ergiebt die Katalexis eine zweisilbige Schlussform:

–́ ⏑ – ⌞́ –   ⏑ –́ – ⏑ ⊔́

–́ ⏑ – –́ ⏑ ⊼   ⏑ –́ – ⏑ –́ ⊼

2. Wenn nicht bloss die letzte, sondern auch die vorletzte Arsis eines Kolon in der λέξις nicht durch eine besondere Silbe zum Ausdruck gebracht, sondern durch Dehnung oder Pause ersetzt ist, so dass dem Kolon ein ganzer Fuss zu fehlen scheint, so heisst dasselbe b r a c h y k a t a l e k t i s c h:[1])

–́ ⏑ – ⏑ ⌞́ . ⌞   ⏑ – ⏑ –́ . ⌞ . ⌞́

–́ ⏑ – ⏑ ⌞́ . – ∧   ⏖ –́ ⏖ ⊔ . ⊔́ . –

–́ ⏖ – ⏖ ⊔́ . ⊔

–́ ⏖ – ⏖ ⊔́ . – ⊼

3. Die Unterdrückung einer Senkung in der λέξις kann nicht nur am Schlusse des Kolon eintreten, sondern auch im Inlaute oder Anlaute desselben (vgl. Aristox. Oxyrh. frg. Kol. II), und zwar sowohl in Verbindung mit der Schlusskatalexis, als auch ohne diese, z. B.

⏑ – ⏑ –́ . ⌞ ⏑ –́   ⏑ – . ⌞́ ⏑ – . ⌞́

–́ ⏑ ⌞ . –́ ⏑ – ⏑   –́ ⏑ ⌞ . –́ ⏑ – ∧

⏖ –́ ⏖ ⊔́ . –́ ⏖ –́   ⏖ ⊔́ . –́ ⏖ ⊔́ . –́

–́ ⏖ ⊔́ . –́ ⏖ –́ ⏖   –́ ⏖ ⊔́ . –́ ⏖ –́ ⊼

Die Glieder mit Katalexis im Inlaut heissen p r o k a t a l e k t i s c h, diejenigen mit Katalexis im In- und Auslaut heissen d i k a t a l e k t i s c h.[2]) P r o k a t a l e k t i s c h ist ein Glied auch dann, wenn seine anlautende Arsis fehlt, was in der Regel nur, wenn ihm ein anderes Glied in derselben Periode vorangeht, vorzukommen pflegt.

⏓ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ | . ⌞ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́

Durch noch weitergehende Ausdehnung der Katalexis entstehen Gliedformen, in welchen d r e i oder m e h r A r s e n unterdrückt sind, z. B.

⏑ – . ⌞́ . ⌞ . ⌞́   ⌞́ . ⌞ . ⌞́ . ⌞ ∧

4. H y p e r k a t a l e k t i s c h[3]) heisst ein metrisches Kolon, wenn es die dem folgenden Gliede fehlende erste Arsis (1a) oder die dem vorhergehenden Gliede fehlende Schlussarsis (2b) mit sich vereint hat:

1. ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ , ⏑ | – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́

2. –́ ⏖ –́ ⏖ –́ | ⏖ , –́ ⏖ –́ ⏖ –́ – .

Die anlautende Arsis des zweiten Kolon wird (in 1) durch die überzählige Silbe des ersten und die auslautende Arsis des ersten (in 2) durch die Anakrusis des zweiten ersetzt.[4])

---

[1]) Hephaest. p. 15, 9 W. Schol. Heph. p. 142. 145. Aristid. p. 50.

[2]) Vgl. Hephaest. p. 56, 13.

[3]) Hephaest. p. 15, 14. Schol. Heph. 144. 209, 22.

[4]) Die Hyperkatalexis ist also kein „Ungeheuer“, wie Hermes XXIII, 609 versichert wurde.

5. Die Perioden.

I. Die rhythmische Periode.

49. Begriff. Die Vereinigung zweier oder mehrerer Kola zur Periode (§ 35) wird nicht wie die mehrerer Füsse zum Kolon durch stärkeres Hervorheben eines Iktus zu stande gebracht, sondern sämtliche Hauptikten der in ihr verbundenen Kola sind in Bezug auf ihre Stärke koordiniert. Das Band, welches die Kola zu der Einheit der Periode verknüpft, ist — abgesehen von einer scharfen Absonderung von den der folgenden oder vorhergehenden Periode angehörigen Gliedern — eine Modulation der rhythmischen Bewegung, wodurch die nebeneinander gestellten Glieder als Anfang, Mitte und Ende eines Ganzen sich gegenseitig bedingend und erfordernd erscheinen. Beim Vortrage einer Periode erfordert das erste Kolon eine Steigerung, das zweite oder die mittleren eine gleichmässige Weiterbewegung, das letzte eine Abnahme des Sprechtons der Stimme (vgl. Arist. Rhet. III,$_9$).

50. Der Umfang der rhythmischen Periode beschränkt sich in der Regel auf zwei bis vier Glieder und geht nur in seltneren Fällen über diese Zahl hinaus.[1])

1. Die einfachste und häufigste Periode ist die zweigliedrige (*δίκωλος*), welche aus Vordersatz (*ἀριστερὸν κῶλον, πρότασις*) und Nachsatz (*δεξιὸν κῶλον, ἀπόδοσις*) besteht und in den gebräuchlichsten Versformen, z. B. dem heroischen Hexameter, dem elegischen Verse (sog. Pentameter), dem iambischen, trochäischen und anapästischen Tetrameter, dem Priapeion, Kratineion, Eupolideion und sonst erscheint. Bei diesen sind zwei rhythmisch gleich grosse Kola, entweder zwei tripodische oder zwei tetrapodische, periodisch verbunden. Es gibt aber auch dikolische Perioden aus ungleich grossen Gliedern, insbesondere folgt zuweilen ein kürzeres Glied einem längeren nach (epodische Periode), z. B. im bukolischen Hexameter: *ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι,* | *ἄρχετ᾽ ἀοιδᾶς,* wo sich mit einem tetrapodischen Gliede ein dipodisches verbindet.

2. Dreigliedrige Perioden bestehen aus Vordersatz, Mittelsatz (*μέσον κῶλον*) und Nachsatz. Die drei Glieder sind auch hier meist von gleicher rhythmischer Ausdehnung, z. B. sämtlich Tetrapodien (a) oder sämtlich Tripodien (b); zuweilen aber auch von verschiedener Grösse (c), indem zu zwei gleich grossen Gliedern ein drittes als *μεσῳδικόν* oder *ἐπῳδικόν*, seltener als *προῳδικόν* hinzutritt:

a) *Ἀκτὶς ἀελίοιο, κάλ*|*λιστον ἑπταπύλῳ φανὲν*|*Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος* (4+4+4);

b) *ὦρα νιν ἀελλάδων* |*ἵππων σθεναρώτερον*|*φυγᾷ πόδα νωμᾶν.* (3+3+3).

c) *πᾷ μου ψαίεις; ποῖ κλίνεις;* | *ἀπολεῖς μ᾽, ἀπολεῖς.*|*ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύσῃ.* Soph. Trach. 1007 sq. (4+2+4).

3. Mehrgliedrige Perioden beruhen auf demselben Bildungsprinzipe, nur enthalten sie mehr Zwischensätze, gliedern sich aber stets, auch wenn

[1]) Bei Mar. Vict. p. 54 K. *maximum vero usque ad periodum decametrum porrigetur* ist diese Grenzbestimmung von Hor. carm. III, 12 entnommen.

sie aus gleichartigen Füssen bestehen, nach Kola, nicht nach Einzelfüssen oder Dipodien. Soph. Aias 214 f.

πῶς δῆτα λέγω λόγον ἄρρητον;
θανάτῳ γὰρ ἴσον πάθος ἐκπεύσει.
μανίᾳ γὰρ ἁλοὺς ἡμὶν ὁ κλεινὸς
νύκτερος Αἴας ἀπελωβήθη.
τοιαῦτ' ἂν ἴδοις σκηνῆς ἔνδον
χειροδάικτα, σφάγι' αἱμοβαφῆ
κείνου χρηστήρια τἀν-δρός.

Sie stellen häufig eine längere Zeit anhaltende, gleichförmige rhythmische Bewegung dar, z. B. in Marschliedern wie Aesch. Pers. 1—64. Suppl. 1—40. Soph. Aias 134—171; aber auch in der melischen Poesie sind sie nicht selten, z. B. bei Anakreon fr. 1, wo die zweite Periode der Strophe aus fünf glykoneischen Gliedern besteht:

ἤ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου | δίνῃσι, θρασυκαρδίων | ἀνδρῶν ἐσκατορᾷς πόλιν
χαίρουσ' · οὐ γὰρ ἀνημέρους | ποιμαίνεις πολιήτας.

Auch die langen dekametrischen Perioden aus Jonikern bei Alkaios fr. 59 und Horaz carm. III,12 gliedern sich nach Kola:

Miserarum est neque amori
dare ludum neque dulci
mala vino lavere aut exanimari
metuentes patruae verbera linguae.

d. i. 2+2+3+3 Joniker.

51. Fügung. Die Verbindung der Kola zur Periode ist eine dreifache: erstens die einzelnen Glieder werden scharf von einander gesondert, metrisch durch Zusammentreffen eines Wortendes mit dem Schlusse des vorderen Kolon, das entweder katalektisch ausgeht wie im elegischen Verse, oder akatalektisch wie im iambischen, trochäischen und anapästischen Tetrameter; zweitens die Kommissur zweier Kola wird in das Innere eines Wortes gelegt und so die Glieder auf das engste zusammengeschlossen, wie häufig in den glykoneischen Perioden; drittens endlich die Kommissur der rhythmischen Reihen fällt zwar in das Innere eines Wortes, aber metrisch zerlegt sich die Periode durch einen Einschnitt an anderer Stelle, wie im heroischen Hexameter:

1) *κείμεθα τοῖς κείνων | ῥήμασι πειθόμενοι.*
2) *πῶς ποτε, πῶς ποτ' ἀμφιπλή|κτων ῥοθίων μόνος κλύων . . .*
3) *μῆνιν ἄειδε, θεά, | Πη|ληιάδεω Ἀχιλῆος.*

Der enge Zusammenhang, in dem die Glieder einer Periode miteinander stehen, heisst *συνάφεια* (*continuatio*).[1]) — Perioden, in denen die Continuität am Schlusse des einen Kolon fehlt, nennen nach Bentley (zu Horat. epod. 11) neuere Metriker asynartetische.

52. Der Schluss (*ἀπόθεσις*)[2]) der Periode hat sowohl bei steigendem, als bei fallendem Rhythmus eine besondere Vorliebe für katalektischen Auslaut. Katalektische Schlussglieder haben z. B. der iam-

[1]) Terent. Maur. v. 1516 f. u. 2071 mit Bezug auf Joniker und Anapaeste.

[2]) Hephaest. p. 15,24. — Ein moderner Ausdruck dafür ist Fermate.

bische, trochäische und anapästische Tetrameter und fast die sämtlichen hypermetrischen Perioden, die sogenannten Systeme (§ 53, 3).

II. Die metrische Periode.

Metron. Stichos. Hypermetron („System").

53. 1. Die metrische Periode muss stets mit einem vollen Worte (τελεία λέξις)[1]) schliessen, und das Übergreifen eines Wortes aus einer Periode in die andere wird streng gemieden. Vom Inlaut der Periode ist *Hiatus* und *Syllaba anceps* mit seltenen Ausnahmen ausgeschlossen, während die Pause gelegentlich vorkommt, z. B. im elegischen Pentameter. Der Schluss der Periode gestattet beide Freiheiten.[2]) Auch die einzelne rhythmische Reihe, wenn sie nicht als Glied einer Periode, sondern selbständig auftritt, hat dieselbe Freiheit bezüglich des Schlusses wie die Periode. Selbständig erscheinen indes in der Regel nur längere Reihen, z. B. das iambische ὀκτωκαιδεκάσημον (der Trimeter); erst in der nachklassischen Zeit werden auch die kurzen Glieder aus dem periodischen Zusammenhange gelöst (§ 63, 14) und selbständig verwendet (στίχοι). Der gemeinsame Name für diese selbständig auftretenden monokolischen Reihen und die zwei- und mehrgliedrigen metrischen Perioden ist μέτρον.

2. Da sowohl die μονόκωλα als die δίκωλα μέτρα in der Schrift den Raum einer Zeile einnehmen, so wird für sie die Bezeichnung στίχοι[3]) gebraucht, womit das lateinische *versus*[4]) im wesentlichen dasselbe bezeichnet. Doch wird zuweilen auch eine mehrgliedrige Periode, wie das viergliedrige Boiskion, missbräuchlich als στίχος oder als Vers aufgefasst, und andrerseits nannte man στίχος auch ein einzelnes κῶλον oder zwei in eine Zeile geschriebene κῶλα einer grösseren Periode. Die Forderung der τελεία λέξις und die Freiheiten des Schlusses gelten aber nur für στίχος und *versus* als selbständige Metra.

Die Beschränkung des Ausdrucks μέτρον auf den Umfang von 30 oder 32 Chronoi (Heph. p. 43,1, Schol. Heph. p. 147,12. 182,22. 199,13 W.) und auf die μονόκωλα und δίκωλα ist von den gewöhnlichsten Versformen entnommen und beruht auf einer Verwechselung von μέτρον mit dem Begriffe στίχος.

3. Die den Umfang der zweigliedrigen Periode überschreitenden periodischen Verbindungen[5]) nennt man nach Westphal zweckmässig Hypermetra (Heph. p. 20,21 und Schol. Heph. p. 157,22)[6]); andere ziehen (nach Hermann) den weniger zweckmässigen Namen Systeme (s. § 58 u. 59) im Gegensatze zu στίχοι vor. Für das der komischen Parabase folgende Hypermetron sind die stehenden Ausdrücke μακρόν (Heph. p. 74) und πνῖγος; s. Schol. zu Aristoph. Ach. 659.

---

[1]) Heph. p. 16,8 W. πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν. Ausnahmen werden besonders vermerkt; s. Schol. Heph. p. 143 f.

[2]) ibid. p. 16,1 W. παντὸς μέτρου ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβή κτλ.

[3]) Heph. p. 64 nimmt auf die Zahl der vereinigten Füsse Rücksicht: οὔτε ἔλαττον τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων.

[4]) Mar. Victor. p. 55 K. omnis versus κατὰ τὸ πλεῖστον in duo cola dividitur.

[5]) Schol. Heph. p. 147,11 u. 182,20 u. Mar. Victor. p. 55,7 gebrauchen für sie die allgemeine Bezeichnung περίοδος, wie Heliodor (Schol. Arist. Equit. 821).

[6]) Vgl. Tzetzes π. Πινδ. μέτρ. p. 63 Cr.: εἰσὶ δὲ μήκιστοί τινες καὶ ὑπὲρ μέτρον στίχοι.

Einteilung der Metra.

54. Ein Metron kann seiner Zusammensetzung (*σύνταξις*) nach entweder aus gleichartigen oder aus verschiedenartigen Füssen bestehen, und zwar sind entweder alle Füsse des Metrums — von stellvertretenden Füssen wird hier abgesehen — gleichartig, z. B. sämtliche Daktylen (bezw. Spondeen), oder sie sind innerhalb jedes Kolon gleichartig, übrigens aber verschiedenartig, z. B. in dem einen Kolon daktylisch, in dem anderen trochäisch, oder endlich sogar innerhalb der Kola selbst verschiedenartig, z. B. teils iambisch, teils anapästisch. Die erste Klasse der Metra heisst *μονοειδῆ* oder *καθαρά*, einfache, *simplicia;* die zweite *ἐπισύνθετα*, *composita*, zusammengesetzte; die dritte *μικτά*, *mixta*, gemischte. Vgl. § 47.

καθαρόν –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ –
ἐπισύνθετον –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
μικτόν –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏑ –́ ⏑

Die einfachen Metra werden nach der Form (dem *εἶδος*) der Füsse, aus denen sie bestehen, eingeteilt in: daktylische, anapästische, trochäische, iambische, ionische, choriambische, päonische.

Monopodische und dipodische Messung.

55. Die Metra werden teils nach Einzelfüssen, teils nach Doppelfüssen, Dipodien, *συζυγίαι*, (§ 45; Heph. p. 71,5 W) gemessen, und zwar gilt im allgemeinen die dipodische Messung für die iambischen, trochäischen und anapästischen Metra, die monopodische für die daktylischen, ionischen, choriambischen und päonischen als Regel (Mar. Vict. p. 53,18 K). Doch giebt es mancherlei Ausnahmen (Aristid. p. 52; Schol. Heph. p. 174 f. W. Mar. Vict. p. 75,26 f.).

Diese verschiedene Messung hängt mit der verschiedenen Praxis des Taktschlagens zusammen. Der Abschnitt eines Metrums, auf den ein Taktschlag kam, hiess *βάσις*;[1]) eine *βάσις* umfasste entweder einen Fuss (monopodische *βάσις*) oder zwei (dipodische *βάσις* Schol. Heph. p. 124 W. Mar. Vict. p. 47 K). Nach der Zahl der *βάσεις* hiess das Metrum Dimetron, Trimetron, Tetrametron, Hexametron. Der daktylische Hexameter wird z. B. *κατὰ μονοποδίαν* gemessen (Schol. Heph. p. 163,23 W.), also hat er sechs *βάσεις*, der iambische Trimeter *κατὰ διποδίαν*, also hat er nur drei *βάσεις* (Mar. Vict. p. 53,20 K.).

Eine dritte Art der Messung ist die nach *περίοδοι*, bei welcher wie dort ein Fuss oder zwei Füsse, so hier drei oder mehr den Einzeltakt bilden.[2])

Katalektische Metra.[3])

56. Ein Metrum heisst akatalektisch (*ἀκατάληκτον*, *ὁλόκληρον*), wenn der letzte Fuss vollständig, d. h. seine Arsis durch Sprachsilben ausgedrückt ist, wie im heroischen Hexameter und iambischen Trimeter. Ist hingegen der letzte Fuss unvollständig, d. h. ist seine Arsis durch Pause

---

[1]) Heph. p. 47, Schol. Heph. p. 201,11 W. Mar. Vict. p. 103,18. 105,24 K.

[2]) Aristid. p. 35 u. 37 M. Schol. Heph. p. 218,12. *τῶν μέτρων τὰ μὲν ὑπὸ ποδός, τὰ δὲ ὑπὸ συζυγίας, τὰ δὲ ὑπὸ περιόδου καταμετρεῖται. περίοδος δέ ἐστιν ἡ ἐκ διαφόρων ποδῶν ἐν τῷ στίχῳ σύνθεσις.* und Z. 16 f. *περίοδός ἐστι ποδικὴ ἐν τρισὶ ποσὶ καταρίθμησις κτλ.* Vgl. Heph. p. 60,21 f.

[3]) Aristid. p. 50.

oder Dehnung ersetzt, wie z. B. im iambischen, trochäischen und anapästischen Tetrameter, so heisst das Metrum katalektisch. — Ist ausser der letzten Arsis auch die vorletzte unterdrückt, so dass dem Metrum ein ganzer Fuss zu fehlen scheint, so heisst es brachykatalektisch. — Ist ausser der letzten Arsis auch eine inlautende, insbesondere in zweigliedrigen Metren die Schlussarsis des ersten oder die erste des zweiten Gliedes nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt, so heisst das Metrum dikatalektisch wie z. B. der iambische Vers

⏒ – ⏑ –́ , ⏑ – . –́ | ⏒ – ⏑ –́ , ⏑ – . –́

(vgl. Heph. p. 56,14), oder der elegische Vers:

–́ ⏖ –́ ⏖ –́ . | –́ ⏖ –́ ⏖ –́ .

Ist nur im Inlaute, nicht aber am Schlusse eine Arsis unterdrückt, so wird es prokatalektisch genannt wie

–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – . | –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑

(vgl. Heph. p. 54).

Cäsur und Diairesis der Metra.

57. Für die Gliederung einer Zahl der gebräuchlichsten Metra, namentlich solcher, die nicht mehr für den Gesang, sondern für die Recitation bestimmt sind, ist die Zerfällung derselben durch regelmässiges Eintreten eines Wortschlusses an bestimmter Stelle von grosser Bedeutung, weil sie eine kleine, rhythmisch unmerkliche Pause für den Vortrag bietet und in vielen Fällen die Einförmigkeit völlig gleich grosser Versglieder beseitigt, oft auch durch den Wechsel von Gliedern mit steigendem und fallendem Rhythmus und verschiedenartigem Auslaut eine grössere Mannigfaltigkeit hervorruft.

In manchen Metris fällt die metrische Gliederung mit der rhythmischen zusammen, z. B. in den anapästischen, iambischen und trochäischen Tetrametern und Hypermetern (§ 51,1). Diese Art der Zerfällung, bei welcher das Wortende mit dem Schlusse des rhythmischen Kolon zusammentrifft, heisst Diairesis.[1]) Sie ist besonders nachdrucksvoll, wenn das Vorderglied katalektisch auslautet, wie im elegischen Pentameter.

In anderen Fällen tritt die metrische Gliederung in absichtlichen Widerspruch mit der rhythmischen, indem das Wortende in das Innere des rhythmischen Kolon fällt und so einen Fuss zerschneidet (§ 51,3), wie z. B. im daktylischen Hexameter der Einschnitt nach der Thesis des dritten Fusses (*πενθημιμερής*):

Μῆνιν ἄειδε, θεά, | Πηληιάδεω Ἀχιλῆος

und in dem zwar nur ein Kolon bildenden, aber rhythmisch nach Dipodien gegliederten iambischen Trimeter der Einschnitt nach der Arsis des 3. Fusses:

⏒ – ⏑ –́ , ⏒ – ⏑ –́ , ⏒ – ⏑ –́ .

Diese Art der Zerfällung heisst Cäsur, *τομή* schlechthin.

6. Systeme und Strophen.

58. 1. Jede Periode, welche den Umfang eines *στίχος*, also in der Regel zweier, ausnahmsweise dreier Kola überschreitet (§ 53), bildet ein

[1]) Aristid. p. 52 M. *ἡ . . εἰς ὅμοια μέρη διαίρεσις μᾶλλον ἢ τομὴ καλεῖται.*

System (σύστημα). Dieser Name gilt also zunächst für alle Perioden, welche nicht in dem Raume einer Zeile untergebracht werden können, z. B. für die mit Vorliebe so genannten anapaestischen Perioden des Dramas.

Er wird aber auch für eine Gruppe von zwei oder mehreren Perioden gebraucht, wenn sie zu einer rhythmischen (melodischen) Einheit verbunden sind (§ 35,4); so bildet z. B. die Vereinigung von Hexameter und Pentameter zum elegischen Distichon ein System von zwei Perioden.

2. Ein System wird als Strophe bezeichnet, mag es nun aus einer oder aus mehreren Perioden bestehen, wenn es in völlig gleicher Form ein zweites Mal oder öfter wiederholt wird. Diese Wiederholung heisst *ἀνταπόδοσις* oder *ἀνακύκλησις* (Heph. p. 66,9 W.). Von zwei gleichen Systemen, welche einander gegenüberstehen, heisst das erste die Strophe, das zweite die Gegenstrophe. Aesch. Pers. 685 f. ∞ 691 f.

στρ.	*σέβομαι μὲν προσιδέσθαι,*	*ἀντ.*	*δίεμαι μὲν χαρίσασθαι,*
	σέβομαι δ' ἀντία λέξαι		*δίεμαι δ' ἀντία φάσθαι*
	σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει.		*λέξας δύσλεκτα φίλοισιν.*

Die für die Periode geltende Forderung der *συνάφεια* (§ 51) gilt für das System (bezw. die Strophe) nur, wenn es aus einer Periode besteht; der Periodenschluss gestattet auch innerhalb des Systems die Freiheiten des Hiatus und der Syllaba anceps.

Ein aus zwei Perioden zusammengesetztes System erscheint im Elegeion (§ 58,1), welches aus zwei zweigliedrigen Perioden von rhythmisch gleichem Umfange besteht (Form: 3+3, 3+3). Ein System ähnlichen Baues (4 4, 4+4) bildet den Strophenschluss als rhythmischer Refrain bei Aeschyl. Suppl. 639 f. Agam. 381 ff.

– ⏓ – ⏑ ⏑ – . –	*οὐ γὰρ ἔστιν ἔπαλξις*
– – – ⏑ ⏑ – . ⏒	*πλούτου πρὸς κόρον ἀνδρὶ*
– ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	*λακτίσαντι μέγαν Δίκας*
– ⏓ – ⏑ ⏑ – . –	*βωμὸν εἰς ἀφάνει-αν.*

Dagegen sind die beiden Perioden ungleich ihrem Umfange nach in der kleinen Strophe Ant. 853 f.=872 f. (Form: I. 4+4+4. II. 6):

I. *προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους*
ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον
προσέπεσες, ὦ τέκνον, πάλιν.
II. *πατρῷαν δ' ἐκτίνεις τιν' ἆθλον.*

3. Dem dreigliedrigen Bau der Periode (§ 50) entsprechend giebt es auch Systeme aus drei Perioden. Für diese ist eine beliebte Form diejenige, bei welcher die beiden ersten einander ähnlich gestaltet sind, die abschliessende dritte aber eine abweichende Bauart hat (vgl. Stollen und Abgesang der deutschen Lyrik), z. B. Soph. Antig. 100 ff., wo auf zwei trikolische Perioden aus tetrapodischen Gliedern eine dritte tetrakolische folgt (I. 4 4 4. II. 4 4 4. III. 4 4 4 4). — Zuweilen folgen aber auch umgekehrt zwei rhythmisch ähnlich oder gleich gestaltete Perioden der ungleichen nach, z. B. Soph. Trach. 112 ff. (I. 4 Tripodien, II. 3 Tetrapodien, III. 3 Tetrapodien). — In anderen Fällen sind alle drei Perioden verschiedenartig, z. B. Soph. Ant. 134 ff. (I. 6 6, II. 4 4, III. 4 4 4 4). Vgl. d. Verf. Cantica d. Soph. Trag. p. 100, 141 f., 101.

Doch hat sich die griechische Dichtung nicht auf diese einfacheren Formen der Strophenbildung beschränkt, sondern eine unerschöpfliche Fülle der verschiedensten Gebilde geschaffen, deren kunstvollen Bau im einzelnen zu erkennen noch eine ungelöste Aufgabe der metrischen Forschung ist.

4. Innerhalb des Systems bezw. der Strophe wird meist eine rhythmische Grundform festgehalten und alloiometrische Elemente in der Regel nur im Anfange und Schlusse zugelassen; manchmal aber stehen sich die verschiedenen Rhythmen dem Umfange nach gleichberechtigt gegenüber, so dass man von einem Wechsel des Rhythmus innerhalb eines und desselben Systems sprechen kann.

In einzelnen Fällen zerlegt sich die Strophe in zwei oder mehrere durch ihren rhythmischen Charakter scharf gesonderte Abschnitte (zweiteilige, dreiteilige Strophen). Vgl. Aeschyl. Sept. 287 = 304 f., 295 f. = 312 f. Dies ist namentlich dann der Fall, wenn ein den Abschluss der Strophe bildendes alloiometrisches Ephymnion (vgl. Heph. p. 73 W.) grösseren Umfang annimmt, wie Aesch. Eum. 329 ff. = 342 f.; 356 f. = 367 f. W.

5. Die Anfänge der Strophenbildung liegen bei Archilochos vor, der sich auf zwei oder drei Glieder beschränkte. Freilich ist es wohl richtiger anzunehmen, dass sich je zwei der archilochischen Distichen zu einer Strophe gruppierten.[1] — Das Elegeion erreichte den Umfang von vier Gliedern; auch die äolischen Lyriker und Anakreon beschränkten sich noch auf kleinere Strophen von wenig Reihen (Dionys. de comp. c. 19), wie sie dem Einzelliede entsprachen. — Umfangreichere Strophengebäude schuf erst die chorische Lyrik, insbesondere zuerst Stesichoros (Dionys. l. c.), und das Drama; indes liebt die Komödie, ausser wo sie die Lyrik und die Tragödie parodiert, einfachere, an die Volksweise anstreifende Formen.

7. Die poetische Kompositionsform.[2]

59. Die Komposition eines Gedichtes ist entweder stichisch (*κατὰ στίχον*) oder systematisch (*κατὰ σύστημα*),[3] je nachdem ein und derselbe Vers (*στίχος*) beständig wiederkehrt, ohne durch andere Versformen unterbrochen zu werden, wie im Epos der Hexameter (Heph. p. 59,18 ff.), oder die Dichtung sich aus Systemen bezw. Strophen zusammensetzt, wie in der lyrischen Poesie. Findet ein Wechsel zwischen stichischer und systematischer Kompositionsform innerhalb derselben Dichtung statt, wie im Drama, so wird ein solches *ποίημα* als *μικτόν* (*mixtum*) bezeichnet (Mar. Vict. p. 56 sq. K.).

Die Dichtungen *κατὰ σύστημα* (*ᾠδαί, ᾄσματα*) gliedern sich teils so, dass gleiche Systeme wiederkehren (antistrophisch, *κατὰ σχέσιν*), teils so, dass sämtliche Systeme verschieden sind (*ἀπολελυμένα*, freie Kompositionen). Heph. p. 60,13. 66,8 ff.

---

[1]) Gevaert, Hist. et théorie de la musique II, 387.

[2]) Hephaest. π. ποιήμ. p. 59 ff. W. Schol. Heph. p. 216 ff. W. Aristid. p. 58 M. Mar. Vict. p. 56 ff. K.

[3]) Heliodor und seine Nachfolger sagen *κατὰ περίοδον*.

60. Die miteinander in Responsion stehenden Systeme sind entweder sämtlich einander gleich, dann ist das Gedicht monostrophisch gegliedert (Form: α α′ α″ α‴ u. s. w.) oder teilweise gleich, teilweise verschieden, dann ist das Gedicht nach Gruppen von je zwei oder mehreren Systemen, sogenannten Perikopen, gegliedert (Form α α′ β β′ oder α β α′ β′) (Heph. p. 61,18. 68).

Innerhalb jeder einzelnen Perikope können die Systeme durchweg gleich (α α′) oder durchweg verschieden (α β γ) oder teils gleich, teils verschieden (α α′ β, α β β′) sein. Die Dichtungen der ersten und dritten Art werden *κατὰ περικοπὴν ὁμοιομερῆ*, die der zweiten *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ* genannt (Heph. p. 69,6 ff.).

Zu jenen gehören die Formen α α′, β β′; α α′ β (epodische Form), α β β′ (proodische Form), α β α′ (mesodische Form), α β β′ α′ (palinodische), α β β′ γ (periodische Form), s. Heph. p. 61,24. 68,9 ff.

Die *ἀνομοιομερῆ* (Heph. p. 62,12. 69,6 ff.) sind gegliedert nach den Formen αβ α′β′ (*δυαδικά*) oder α β γ α′ β′ γ′ (*τριαδικά*) u. s. w.

61. Die der antistrophischen Responsion entbehrenden Cantica *ἀπολελυμένα* (Heph. p. 70,10 ff.) oder freien Kompositionen sind entweder aus gleichartigen Gliedern aufgebaut, wie die anapästischen Systeme, und heissen dann *συστήματα ἐξ ὁμοίων* (Heph. p. 60,21. 71,2 ff.), oder aus ungleichen (*ἐξ ἀνομοίων*) zusammengesetzt. Bildet das ganze Canticum ein einziges *σύστημα ἐξ ὁμοίων*, so heisst es *ἀπεριόριστον*; sind mehrere Systeme darin vorhanden, so ist es *κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους* gegliedert. — Die *ἀπολελυμένα ἐξ ἀνομοίων* sind *ἄτμητα*, wenn sie aus einem einzigen System bestehen; *ἀνομοιόστροφα*, wenn aus zwei oder mehreren verschiedenen Systemen, und die letzteren im ersten Falle *ἑτερόστροφα*, im zweiten *ἀλλοιόστροφα* (Heph. p. 70,16 ff.).

Anmerkung. Als *κοινά* werden diejenigen *ᾄσματα* bezeichnet, welche zwar aus lauter gleichen Gliedern bestehen, aber doch eine antistrophische Komposition haben, also *κατὰ στίχον* komponiert scheinen, aber *κατὰ σύστημα* resp. *κατὰ σχέσιν* komponiert sind, wie die Gedichte im 2. und 3. Buche der Sappho (Heph. p. 60,8 ff.); als *κοινὰ κατὰ σχέσιν* diejenigen, welche zwar aus lauter gleichen Strophen bestehen, aber doch *κατὰ περικοπὴν* sich gliedern, z. B. *κατὰ τριάδα* (Heph. p. 63,8). So besteht Hor. carm. I, 12 aus 5 Perikopen von je 3 gleichen Strophen.

62. Die stichische Kompositionsform ist eigentümlich der epischen Dichtung und dem dramatischen Dialog, die systematische der Lyrik und den Gesängen des Dramas. Die monostrophische Form findet ihre Anwendung in der monodischen Lyrik der Äolier und Ionier (Heph. p. 68,6 W.) und bei ihren Nachahmern in alexandrinischer und römischer Zeit, die Perikopenkomposition in der chorischen Lyrik und im Drama. Die epodische Anordnung (α α′ β) ist in Pindars Epinikien weitaus vorwiegend, aber auch im Drama, besonders in der Parodos, oft zu finden; sonst herrscht in diesem die Anordnung α α′ β β′ (γγ′). Die *ἀπολελυμένα* fanden ihre besondere Pflege in dem Nomos und Dithyrambos, sowie in den Bühnengesängen der späteren Tragödie und der römischen Komödie.

Um die Gliederung der Dichtungen nach Systemen kenntlich zu machen, verwendeten die alexandrinischen Philologen in ihren Ausgaben der lyrischen und dramatischen Dichter bestimmte Zeichen (*σημεῖα*), über die wir Kunde haben durch den Bericht des Hephästion und der Pindarscholien und durch die handschriftliche Ueberlieferung einiger Papyrus-

schriften (Herkulan. Papyri, Alkmanpapyr. bei Bergk PLG. III, p. 26 f., Bakchylides ed. Kenyon). Von solchen Zeichen werden namhaft gemacht die *παράγραφος* —, die *κορωνίς* Ʒ, die *διπλαῖ* und zwar *ἡ ἔξω νενευκυῖα* < und *ἡ ἔσω νενευκυῖα* > und der *ἀστερίσκος* ·⁜· oder ⁜. (Heph. de poem. c. X p. 74 ff. W. Fr. Blass, Bacchylides praef. p. XII sq.). — Bei den Lyrikern wurde nach jeder Strophe eines monostrophischen Gedichts eine *παράγραφος*, am Schlusse des ganzen Liedes eine *κορωνίς* angewendet. Bei der triadischen Perikopengliederung (*α α′ β*) stand am Ende von Strophe und Gegenstrophe die *παράγραφος*, am Ende der Epode auch noch die *κορωνίς*, also beide Zeichen vereint, und am Schlusse des ganzen Gedichts der *ἀστερίσκος*. Im Drama war die Art der Verwendung eine kompliziertere. Vgl. O. Hense, Heliod. Untersuchungen, S. 35 ff. C. Conradt, Zur Semeiotik des Heliodor. N. Jahrb. f. Phil. 151. Bd. (1895) S. 273.

Litteratur. A. Boeckh, De metris Pindari lib. I. — A. Rossbach, Griech. Rhythmik, Leipz. 1854. — R. Westphal, System d. antiken Rhythmik, Bresl. 1865. Ders., Allg. Theorie der musikal. Rhythmik seit S. Bach auf Grundlage der antiken, Leipz. 1880. Ders., Aristoxenus I (Leipzig 1883) p. 3—164 Aristoxenus' Theorie des Rhythmus. Ders., Griech. Rhythmik, 3. A., Leipz. 1885. — J. Caesar, Die Grundzüge der griech. Rhythmik im Anschlusse an Aristides Quintil., Marburg 1861. — Fr. A. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand 1875, 81. vol. II. — J. Kral, Řecká a římská rhythmika a metrika I. V Praze 1890.

Einzelne Punkte behandeln: H. Weil, Ueber Zahl und Anordnung der Arsen und Thesen in d. verschiedenen Rhythmengeschlechtern, in Jahrb. f. Phil. 1855 p. 396 ff. — E. T. Baumgart, Ueber d. Betonung d. rhythm. Reihe b. d. Griechen, Breslau 1869 (Progr.). — R. Westphal, Die stichische u. systemat. Komposition der Metra in Griech. Metrik II², p. 253—323 = III², 1 p. 175—251; Prolegomena zu Aeschylus' Tragoedien, Leipzig 1869. — B. Brill, Aristoxenus' rhythm. u. metr. Messungen, mit einem Vorwort von K. Lehrs, Leipz. 1870. — W. Brambach, Metrische Studien zu Sophokles, Leipz. 1869 p. I—XL und 1—33; Rhythmische und metr. Untersuchungen, Leipzig 1870. — J. Caesar, De verb. arsis et thesis ap. scriptores artis metr. lat. significatione, Marb. 1885. Ind. lect. — G. Amsel, De vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint. Vratisl. 1887 (Bresl. phil. Abhdl. I, 3). — M. Consbruch, De veterum *περὶ ποιήματος* doctrina, Vratisl. 1890. — E. Graf, Rhythmus und Metrum. Zur Synonymik. Marburg 1891. — H. Jurenka, De irrationalitate studia rhythmica, Leipziger Studien XIX (1893) S. 173—351.

Metrik der Griechen.

1. Die Entwickelung der metrischen Kunst bei den Griechen.

63. 1. Dem glücklichen Genius des hellenischen Volkes war es beschieden, auch auf dem Gebiete der musischen Kunst die seinem idealen Schönheitssinne entsprechenden Formen in freier und naturgemässer Entwickelung, wenn auch nicht völlig ohne Einfluss von aussen, so doch in voller Selbständigkeit und frei von jedem Zwange zu finden und allmählich zu immer grösserer Fülle und Schönheit auszugestalten; und trotz der grossen Verluste, welche namentlich die lyrische Litteratur der Griechen betroffen haben, ist es uns auch heute noch möglich, den Verlauf dieser Entwickelung fast vollständig zu überschauen und in einem abgerundeten Bilde uns vor Augen zu führen von den ersten eigentlich künstlerischen Anfängen im homerischen Epos an durch die Zeit des kräftigen Aufblühens der elegischen, iambischen und melischen Poesie hindurch bis hinein in die reiche und herrliche Blüte während und unmittelbar nach den Perserkriegen, wo im Drama wie in der chorischen Lyrik das Höchste und Vollkommenste erreicht wurde; dann den allmählichen Niedergang, anfangs noch in langsam absteigender Richtung, indem die schöpferische Kraft und der feine Sinn für die Bedeutung der rhythmischen Formen abzunehmen begannen; später aber in grösserer Schnelligkeit, als Masslosigkeit überhand nahm und durch Aufwand äusserlicher Mittel der Beifall der Menge erstrebt wurde; dann die künstliche Nachblüte während der alexandrinischen Zeit, wo äussere Korrektheit und Formenglätte den Mangel originaler Kraft und richtigen Empfindens ersetzen sollte; endlich die römische und byzantinische Periode, wo das alte hellenische Wesen erstorben war und an Stelle der lebensvollen Mannigfaltigkeit und Fülle Einförmigkeit und Starrheit oder geistlose Spielerei trat und schliesslich durch Einführung eines wesentlich anderen Prinzips der Versifikation eine völlige Umgestaltung der metrischen Kunst herbeigeführt wurde.

2. Auf die metrischen Formen, deren sich die griechische Dichtung der vorhomerischen Zeit bediente,[1]) ist nur ein Rückschluss aus den

[1]) Den geschichtlichen Zusammenhang der griechischen Verskunst mit den Formen der Dichtung der verwandten Völker (Iranier, Inder, Germanen, Italiker) hat zuerst nach-

rhythmischen Gebilden der späteren Zeiten möglich. Wenn wir auch in der frühesten Periode, in die unsere Kenntnis zurückreicht, nur ein einziges Metrum, den daktylischen Hexameter, in Anwendung finden, so ist es doch unzweifelhaft, dass er nicht das Urmass der griechischen Poesie gewesen ist, da er in seinem feinen und künstlichen Bau die Spuren einer langen Entwickelung an sich trägt und auf vorangehende einfachere Bildungen zurückweist; dass vielmehr vor ihm und neben ihm noch andere rhythmische Formen im volksmässigen Gebrauche[1]) waren, welche erst später in der kunstmässigen Dichtung Eingang und Bürgerrecht erhalten haben. Auch wird für die ältesten Gesänge der volksmässigen wie der hieratischen Dichtung eine primitive Form der Periodisierung, ein Anfang der Strophenbildung, nicht in Abrede zu stellen sein.[2])

3. Das erste Versmass aber, welches eine künstlerische Ausbildung bei den Griechen erhielt, ist der daktylische Hexameter. Ursprünglich der religiösen Dichtung angehörig, wurde er dann auf das weltliche Epos übertragen und tritt uns in den homerischen Dichtungen bereits in vollendeter Ausbildung gegenüber; er übte in der epischen Poesie eine ausschliessliche Herrschaft, behauptete sich aber auch im lyrischen Gebrauche noch lange Zeit, bis er hier durch andere Formen verdrängt wurde.

4. Die Verbindung des sogen. Pentameters mit dem Hexameter im elegischen Distichon war der erste Schritt zu einer kunstmässigen Strophenbildung. Das Auftreten des elegischen Masses knüpft sich an den Namen des ionischen Dichters Kallinos, der es indes bereits mit vollendeter Meisterschaft handhabte und nicht als sein erster Erfinder gelten kann. Das Elegeion hat, wie es in seiner Form sich eng an das Epos anschliesst, neben demselben in weiterer Entwickelung bis in die späteste Zeit seinen Platz behauptet.

5. Eine neue Epoche in der Geschichte der metrischen Kunst beginnt mit dem Iambographen Archilochos von Paros. Seine Bedeutung besteht darin, dass er Schöpfungen, welche bisher nur der Volksdichtung angehörten, in den Kreis der kunstmässigen Poesie hineinzog und ihnen neben Hexameter und Elegeion eine gleichberechtigte Stellung errang. Er führte den dreizeitigen Rhythmus, den iambischen wie den trochäischen, aus den volkstümlichen Gesängen der dionysischen und demetrischen Feste in die Kunstdichtung ein; er verband ferner die beiden rhythmischen Geschlechter, das *ἴσον* und das *διπλάσιον*, miteinander, allerdings noch nicht

---

gewiesen R. Westphal, Zur vergleichenden Metrik der indogerman. Völker (1860) in Ad. Kuhns Ztschr. f. vgl. Sprachforschung IX, p. 437 ff.; vgl. H. Usener, Altgriech. Versbau p. 55 f.

[1]) Als Vorläufer des Hexameters betrachtete Th. Bergk (Ueber das älteste Versmass der Griechen, Freiburg i/B. 1854) den Enoplios – – ◡◡ – ◡◡ – und den Paroimiakos. Bezüglich des letzteren ist ihm beigetreten H. Usener, der in seiner Schrift über den altgriech. Versbau die Entstehung des Hexameters und der anderen griechischen Langverse aus Kurzzeilen von je 4 Hebungen nachzuweisen unternimmt. Vgl. besonders p. 102.

[2]) Mit Recht sagt Usener p. 112: „Strophenbildung ist so alt als menschlicher Gesang". Auch in dem von ihm p. 81 als „ältestes Denkmal griechischen Versbaues" bezeichneten Tempelgesang der elischen Frauen (Bergk, PLG. III, p. 656 f.) ist die Periodisierung nicht zu verkennen.

innerhalb desselben Kolon, ja noch nicht einmal in derselben Periode, und brachte dadurch ein Prinzip der Rhythmopöie zur Geltung, das in der Folgezeit eine Fülle neuer Formen erzeugte; er gruppierte endlich auch Glieder von ungleicher Grösse, während im elegischen Masse nur gleichgrosse rhythmische μεγέθη verbunden waren, und wurde so der Schöpfer der epodischen Systembildung (§ 50, 1. 2).

6. Den ganzen Reichtum rhythmischer Formen aber entwickelte erst die eigentliche Lyrik, welche teils in monodischer, teils in chorischer Form eine unendliche Fülle neuer Bildungen ins Leben rief. Die Anregung ging von den Inseln Lesbos und Kreta aus, alten Sitzen musischer Kunst, von denen jenes dem Einzelliede, dieses dem Chorgesange besondere Pflege widmete. Die höhere Ausbildung der chorischen Lyrik aber gehört dem Peloponnes an, wo in dem sangreichen Sparta, das lange Jahre den Mittelpunkt der musischen Bestrebungen bildete, berühmte Meister eine nachhaltige Wirksamkeit ausübten. — Hatte die älteste Lyrik noch mit Vorliebe am daktylischen Hexameter und dem elegischen Masse festgehalten, so führte der weitere Fortschritt auf die Bahnen des Archilochos. Terpander bediente sich in seinen kitharodischen Nomen zwar noch vorwiegend des epischen Masses und des geraden Rhythmengeschlechts, aber er brachte doch schon vereinzelt andere Rhythmen zur Anwendung. Thaletas von Kreta, welcher auch die chorische Poesie in den Kreis der Festagone hineinzog, brachte zuerst den fünfzeitigen (päonischen) Rhythmus im Hyporchem und Päan in Gebrauch und führte die Systembildung zu einer kunstreicheren Entwickelung weiter. Bei Alkman von Sardes begegnen zum erstenmale die μέτρα μικτά (§ 54) und die Ioniker, ohne jedoch schon eine hervorragende Rolle in seinen Dichtungen zu spielen; auch wird an seinen Namen wohl mit Recht[1]) die Einführung der trichotomischen Strophengliederung nach Strophe, Gegenstrophe und Epodos (§§ 60 u. 62) geknüpft; bei Tyrtaios, der in seinen Elegien sich an Kallinos anschloss, erscheint der anapästische Rhythmus, offenbar der volksmässigen Poesie entlehnt, zum erstenmale selbständig in seinen Embaterien.

7. Stesichoros aus Himera förderte die künstlerische Ausbildung des Chorgesangs durch kunstvolleren Ausbau der Einzelstrophe, bildete das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* weiter und verschaffte der sog. daktylo-epitritischen Strophengattung eine hervorragende Stellung, während Ibykos sich zuerst unter den chorischen Lyrikern dem sog. logaödischen Metrum mit Vorliebe zuwendete. Durch Arion erhielt der Dithyrambos seine Kunstform.

8. Die monodische Odenpoesie wurde in die Litteratur eingeführt und erhielt ihre typische, für die spätere Zeit gültige Form durch die Lesbier, namentlich Alkaios und Sappho. Sie beschränkten sich im Gegensatze zu der reichen Formenentwickelung der chorischen Dichtung auf eine sehr einfache (distichische und tetrastichische) Strophenbildung und monostrophische Komposition (§ 60) und zeigten besondere Vorliebe für

---

[1]) Vgl. O. Crusius, Stesichoros u. die epodische Komposition in d. griech. Lyrik, in den *Commentationes philol. Ribbeck.,* Lips. 1888.

die daktylischen und gemischten Metra, denen sie einen bestimmten Typus aufprägten.[1])

9. Eine Bereicherung erfuhren die Formen der Liederdichtung durch den Ionier Anakreon, der neben den aeolischen Versmassen, die er abweichend von den Lesbiern (glykoneische Systeme) behandelte, die Ioniker, auch in der anaklastischen Form, in ausgedehntem Masse gebrauchte und neue Strophenformen mit innigerer Verknüpfung der einzelnen Glieder schuf, übrigens aber an der Einfachheit der Systembildung und an der monostrophischen Kompositionsform festhielt.

10. Die späteren Iambographen Hipponax und Ananios bildeten in den sogenannten Hinkversen neue Formen der skoptischen Poesie, welche in späterer Zeit viele Nachahmung fanden; auch ist der katalektische iambische Tetrameter, welcher in der Komödie eine grosse Beliebtheit erlangte, zuerst bei Hipponax nachweisbar und vielleicht von ihm in die Kunstdichtung übertragen worden.

11. Als rhythmischer Neuerer auf dem Gebiet der chorischen Dichtung wird Lasos von Hermione, der erste Musiktheoretiker der Griechen (§ 2), bezeichnet, und es scheint, als sei auf ihn die alloiostrophische Komposition des Dithyrambos (§ 62) zurückzuführen.

In Simonides von Keos und Pindar erreichte die Chorlyrik ihre höchste Blüte. Zwar sind beide nicht durch geniale Neubildungen ausgezeichnet, aber sie herrschen mit vollkommener Meisterschaft über den ganzen Reichtum der vorhandenen Kunstformen und verstehen sie in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit zu rhythmischen Kunstwerken von grösster Vollendung zu verbinden. Bei beiden erscheinen Daktylo-Epitriten und Mikta als die Hauptformen des Strophenbaues, aber Simonides bevorzugt die letzteren und verleiht ihnen durch seine Behandlung den Charakter des Weichen, Milden und Anmutigen im Gegensatze zu dem Energischen, Schwungvollen und Feurigen des pindarischen Logaödenstils; bei Pindar, an den sich Bakchylides eng anschliesst, überwiegen die Daktylo-Epitriten, welche durch plastische Ruhe und feierlichen Ernst charakterisiert sind; nur vereinzelt treten bei ihm auch päonische und trochäisch-ithyphallische Strophen auf.

12. Nach dem glücklichen Ausgange der Perserkriege übte Athen, das nunmehr der Mittelpunkt des griechischen Geisteslebens geworden war, einen mächtigen Einfluss auf die Weiterbildung der poetischen Kunstformen. Hier entwickelte sich von ihren ersten Anfängen an die Tragödie und erlangte auch die Komödie, welche schon vorher in Sicilien durch Epicharmos eine regelrechte Gestaltung erhalten hatte, ihre klassische Form. Beide schöpften aus dem reichen Schatze rhythmischer Bildungen, welche in der chorischen Lyrik und der Volksdichtung vorlagen, und fast alle Formen, welche die griechische Poesie bis dahin geschaffen hatte, fanden in ihnen ihre Verwertung und durch sie ihre

---

[1]) Ueber die charakteristischen Eigentümlichkeiten des lesbischen Versbaues vgl. Usener p. 120, wo von den Formen der äolischen Lyrik gesagt wird: „gestaltet sind sie worden in treuer Anlehnung an einen Versbau, in dem die Hebung Trägerin des Rhythmus war und die Senkungen nicht gemessen wurden".

Weiterbildung. Dem dramatischen Dialog diente anfangs der trochäische Tetrameter, welchen die älteste Tragödie wie die sicilische Komödie bevorzugte, dann fast ausschliesslich der iambische Trimeter, in dessen verschiedenartigem Bau der Gegensatz des tragischen Ernstes und der Ausgelassenheit der Komödie zum Ausdruck kam. Derselbe Gegensatz kam zur Geltung in der Auswahl und Behandlung der anderen Rhythmen, von denen z. B. die anapästischen Hypermetra der Tragödie und Komödie gemeinsam sind, der iambische und der anapästische Tetrameter hingegen der letzteren eigentümlich blieben; besonders aber trat er in den lyrischen Teilen des Dramas hervor, denn während die Komödie sich mit Vorliebe den einfacheren und schlichteren Formen der volksmässigen (ionischen) Lyrik zuwandte — ausser wo sie parodische Zwecke verfolgte —, namentlich aber trochäische, päonische und glykoneische Bildungen bevorzugte, traf die Tragödie, zumal die ältere, aus der grossen Fülle der chorischen Stilarten ihre Auswahl mit Rücksicht auf den jedesmaligen Gegenstand und die darzustellende Empfindung und gestaltete die lyrischen Formen den Bedingungen und Zwecken des Dramas gemäss in eigenartiger Weise um. Als neue rhythmische Bildungen erscheinen im Drama die dem tragischen Pathos vor anderen entsprechenden dochmischen Strophen.

13. In der ältesten Tragödie nahmen die Gesänge des Chores noch einen breiten Raum ein, und Aeschylus, der Meister der tragischen Rhythmopöie, gebietet über eine grosse Menge rhythmischer Formen, die er mit Strenge der Technik und feinem Gefühle für ihren ethischen Charakter handhabt; ihm hat der trochäische und iambische Strophenstil seine besondere Ausbildung zu danken. Sophokles und Euripides beschränkten den Umfang des Chorliedes und den Reichtum seiner Formen, bei ihnen wurden die glykoneischen und choriambischen Mikta mehr und mehr das Universalmass der Chorlieder und mussten den verschiedenen poetischen Stimmungen entsprechen; alle übrigen Strophengattungen traten dagegen zurück ausser den daktylo-trochäischen und iambischen bei Euripides, nur vereinzelt finden sich ionische und daktylo-epitritische Strophen. In den Kommoi und Bühnengesängen zeigte sich grössere Mannigfaltigkeit: hier kamen neben den Dochmien die Klaganapäste in vorwiegend spondeischer Form, die Daktylen und die Iambo-Trochäen durch Euripides in Aufnahme.

14. Seit dem Frieden des Nikias (Ol. 89, 4) ist ein Nachlassen der früheren Strenge in der Technik des Dialogverses wie der dramatischen Gesänge wahrzunehmen; es war ein Bruch mit der rhythmischen Tradition, der sich unter dem Einflusse der neuen Musik vollzog, die gegenüber der alten Strenge ihr Übergewicht zur Geltung brachte. Im neuen Dithyrambus und in den Gesängen der Bühne wurde die strenge Regelmässigkeit der klassischen Muster aufgegeben und grössere Freiheit der rhythmischen Komposition in Anwendung gebracht. Der einfachere schlichte Chorgesang musste hinter den Leistungen des musikalischen Virtuosentums zurücktreten, das reicheren Wechsel und grössere Mannigfaltigkeit ermöglichte. Dithyramb und μέλος ἀπὸ σκηνῆς warfen die lästige Fessel der antistrophischen Responsion ab und verfielen einer oft übertriebenen,

zügellosen Polymetrie und Rhythmenmischung. Auch im Bau des Trimeters ging ein ähnlicher Umschwung vor sich, der bezweckte, dem dramatischen Dialog mehr Leben und Bewegung zu verschaffen, und die Kunstmittel, welche die frühere Zeit mit behutsamer Mässigung angewendet hatte, in unbeschränktem Masse ausnützte und die Strenge der Technik dem Streben nach Effekt aufopferte. In der That wurde so eine wirksame Belebung des Dialogs erreicht; und auch im Melos wurde der Gefahr allzugrosser Einförmigkeit durch Wiederaufnahme älterer Rhythmen vorgebeugt. — In einem gewissen Gegensatze zu der laxen Praxis der jüngeren Tragödie zeigt der Versbau des späteren attischen Dramas mehr Strenge und Sorgfalt; aber die neuere Komödie beschränkte die lyrischen Elemente in hohem Grade und gab den Chor bald gänzlich auf.

15. Mit der glänzenden Epoche Alexanders war die schöpferische Kraft des Griechentums erloschen: die alexandrinische Zeit besass keine rhythmische Erfindungsgabe mehr und keine Fähigkeit zu wirklichen Neuschöpfungen [1]), man beschränkte sich auf die Nachbildung und Ummodelung der metrischen Formen der klassischen Zeit. Das hatte vornehmlich darin seinen Grund, dass die Poesie nicht mehr im Leben des Volkes wurzelte, sondern in der Hauptsache Gelehrtendichtung wurde. Allerdings war die Dichtung dieser Zeit nicht durchaus auf ein lesendes Publikum berechnet, sondern sie bot Gelegenheit genug zu Gesängen von sakralem und weltlichem Charakter; aber die religiöse Lyrik hielt sich streng an die traditionellen Formen, und das dramatische Singspiel blieb der Richtung treu, die die jüngere euripideische Tragödie eingeschlagen hatte, während die Kinädendichtung und der Mimus in ihren Formen auf wenige Masse sich beschränkten. Epos aber, Lehrgedicht, Elegie, Epigramm, weltliche Lyrik, kurz die gelehrte Dichtung, die einen gebildeten Leserkreis voraussetzte, begnügte sich damit, die überlieferten typischen Formen in sauberer Technik und sorgfältiger Feilung zu reproduzieren; sie ging damit von bestimmten, theoretisch festgestellten Regeln aus, die zum Teil auf Wohllautsrücksichten, zum Teil aber auch bloss auf individuellen Neigungen beruhten. In diesem Sinne erfuhren eine Weiterbildung der daktylische Hexameter, das elegische Versmass, der iambische Trimeter und einzelne andere besonders bevorzugte Metra, namentlich die einfachen Versarten und Strophen der Ionier und Lesbier, Anakreonteen, Hemiamben, Hendekasyllaben, Asklepiadeen u. a. — Da die lyrischen Gedichte in der Regel nicht mehr für den Gesangvortrag bestimmt waren, löste sich das Band der Systembildung, deren das *μέλος* bedurft hatte, und das System zerfiel in Einzelverse. So wurden einerseits Gliedformen wie das Glykoneion, das Anakreonteion u. a. zu selbständigen Versen gemacht (§ 53), andrerseits periodische

---

[1]) Anders U. v. Wilamowitz, Hermes XIV, 194 ff. und Philol. Untersuchungen 9. Heft p. 140. „Auch noch zu Sotades' Zeit erfand Kallimachos sich als Mass für sein lyrisches Attislied den steigenden ionischen katalektischen Tetrameter mit Diaeresis" u. s. w. Doch vgl. H. Magnus im J. Müllers Jahresber. XV (1887) p. 237 f. u. Fr. Leo, Plautin. Cantica p. 70. — Als Erfindungen der alexandrinischen Zeit sind allenfalls das *ἑξάμετρον χοριαμβικόν* des Philikos (Heph. p. 31, 20 W.) und das iambische *Octametrum catalecticum* des Boiskos (Mar. Vict. p. 82 K. Rufin. p. 564 K.) zu betrachten; doch s. S. 112.

Verbindungen, die in der älteren Kunst nur innerhalb der Strophe bestanden hatten, für *στίχοι* ausgegeben, wie das Philikion und Boiskion. Der stichischen Wiederholung entsprang das Bemühen, die Grundtypen durch die üblichen Kunstmittel der Auflösung, Anaklasis, Katalexis zu variieren. In das Gebiet der blossen Spielerei gehören die Figurengedichte dieser Periode, die sich aus Versen verschiedener Länge zusammensetzten, so dass durch ihre Gruppierung die Gestalten einer Syrinx, eines Beils, eines Eies u. dgl. hervorgebracht wurden.

16. Der römischen Periode des Hellenismus gehört der Choliamb des Fabeldichters Babrios an (3. Jahrh.), ein merkwürdiges Denkmal des Übergangs von der quantitierenden Verskunst zu der accentuierenden. Obwohl hier die alte Technik noch festgehalten wird, macht sich doch schon ein neues Prinzip des Versbaues geltend: neben der strengen Beachtung der Silbenquantität gilt die Regel, dass die vorletzte Silbe des Verses eine accentuierte sein muss.

17. Die Mittelgriechen gebrauchten in der gelehrten Dichtung die antiken Versmasse und zwar mit besonderer Vorliebe den iambischen Trimeter in zwölfsilbiger Form, ausserdem den daktylischen Hexameter, das Elegeion und die anakreonteischen Masse. Aber, da der Sinn für die ursprüngliche Quantität immer mehr schwand und das alte Betonungsgesetz einem neuen wich, so war dies eine rein mechanische, der lebendigen Sprache fernstehende Versifikation, die immer mehr den Boden verlor.

Gegen Ende des 4. Jahrhunderts erfuhr die Technik der hexametrischen Dichtung eine neue Regelung in der ägyptischen Schule des Nonnos und seiner Anhänger, wodurch dem Verse zwar Wohlklang, Weichheit und Lebhaftigkeit verliehen, aber die individuelle Freiheit des Dichters in hemmende Fesseln geschlagen wurde. Auch hier trat neben den strengen Regeln über Cäsur, Elision, Hiat, Position, Längung u. dgl. die Rücksicht auf die Wortbetonung am Vers- und Cäsurenschluss deutlich zu tage.

18. Als der erste Dichter, welcher die Rücksicht auf Quantität völlig bei Seite setzte, ist Gregor von Nazianz († 389) von grosser Bedeutung für die Geschichte der Metrik. In zwei Gedichten von ihm ist jede prosodische Rücksicht geschwunden und die Betonung der vorletzten Silbe des Verses zur Regel geworden. Die spätere Anakreonteendichtung folgt ähnlichen Prinzipien des Versbaues. — Während die weltliche Lyrik sich des achtsilbigen anakreonteischen Masses bediente und kleinere sechs- oder achtzeilige Strophen bildete, blühte im 6. und 7. Jahrhundert die rhythmische Dichtung in der Hymnodie der christlichen Kirche auf, welche neue, zum Teil kunstreiche Strophenformen schuf. — Nach dem Jahre 1000 gewann der ohne alle Rücksicht auf die Silbenquantität gebaute 15silbige politische Vers, der den Accent auf der vorletzten Silbe des zweiten und auf der letzten oder drittletzten des ersten Gliedes trägt, eine Nachahmung des iambischen Tetrameters, die Herrschaft und wurde allmählich seit dem 12. Jahrhundert das Universalmass der gesamten Poesie der Mittelgriechen.

G. Bernhardy, Grundriss der griechischen Litteratur, I. 4. Bearb., Halle 1876. II. 1. 2. 3. Bearb. 1867. 72. — Fr. Ritschl, Zur Geschichte d. griech. Metrik, Opusc. I, 270 ff. — R. Westphal, Griech. Metrik II[3] 2, 53—58, 271—295 (III[3], 1 p. 35 ff. 207 ff.) und Geschichte der alten und mittelalterl. Musik, Breslau 1865, p. 57 ff. — A. Böckh, Encyklopädie und Methodologie der philol. Wissensch., 2. Aufl. v. R. Klussmann, Leipz. 1886. — Th. Bergk, Griech. Litteraturgeschichte, 4 Bde., Berlin 1872—88. — F. A. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, Gand. 1875, 81 im 2. Bde. — H. Flach, Gesch. d. griech. Lyrik, 2 Bde., Tübing. 1883. 84. — W. Christ, Griech. Litteraturgeschichte = Handbuch VII, München 1898. — K. Krumbacher, Ueber die metr. Formen d. byzantin. Dichtung in: Gesch. d. byzant. Litt., München 1897, S. 648 ff., 690—701.

K. Deutschmann, De poesis Graec. rhythmicae primordiis, Malmedy 1883, Progr. Ders., De poesis Gr. rhythm. usu et origine, Koblenz 1889, Progr. — W. Meyer, Anfang u. Ursprung d. lat. u. griech. rhythm. Dichtung, München 1885 (Akad. Abh.). — H. Usener, Altgriech. Versbau, ein Versuch vergleichender Metrik, Bonn 1887. — M. Kawczynski, Sur l'origine et l'histoire des rythmes, Paris 1889.

2. Die Metra der Griechen.

I. Die einfachen Metra.

Die daktylischen Metra.[1]

64. Im Daktylos sind vier Grundzeiten (*χρόνοι πρῶτοι*) zur Einheit eines Fusses verbunden, von denen zwei die Thesis, zwei die Arsis bilden. Der Daktylos gehört also dem *γένος ἴσον* an (§ 42,3).[2]

Der daktylische Rhythmus hat den Charakter des Würdevollen, Feierlichen und Gemessenen (Dionys. de comp. c. 17. Aristid. p. 51 M.); die Zusammenziehung der beiden Arsissilben steigert den Eindruck der Ruhe und Gemessenheit und bringt bei mehrfacher Wiederkehr die Empfindung des Schwerfälligen und Mühseligen hervor, während beständig wiederholte Daktylen zum Ausdruck grösserer Beweglichkeit und Lebhaftigkeit dienen.

Die gewöhnlichen Formen des daktylischen Fusses sind 1) der Daktylos selbst ⏗ ⏑ ⏑, 2) der daktylische Spondeus ⏗ –. Wird die Arsis durch Dehnung ersetzt oder durch Pause ergänzt, so erhält der Fuss die Form ⏗ oder – ∧. Der Prokeleusmatikos (⏑́⏑ ⏑ ⏑) tritt als Stellvertreter des Daktylos nur sehr selten[3]) ein (vgl. Aristoph. Av. 1753 *διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας*).

65. 1. Die daktylischen Kola haben eine vierfache Ausdehnung: Dipodie (8zeitig), Tripodie (12zeitig), Tetrapodie (16zeitig), Pentapodie (20zeitig). Verbindungen von mehr als fünf daktylischen Füssen (20 Chronoi) zerlegen sich in zwei Kola (§ 46).

Sie lauten akatalektisch aus auf einen Daktylos oder einen Spondeus; katalektisch auf die blosse Thesissilbe, indem die Arsissilben durch zweizeitige Pause oder Dehnung der Schlusslänge zum Tetrasemos ergänzt werden; endlich brachykatalektisch auf zwei Längen, wenn die

---

[1]) Hephaest. p. 22 W. Schol. Heph. p. 161 W. Aristid. p. 51 M. Mar. Victor. p. 70 K. Diomed. p. 478 K.

[2]) Nach Dionys. de comp. c. 17 u. 20 hatte allerdings im Vortrage der Rhapsoden der Daktylos des Hexameters eine Länge, die kürzer war als die zweizeitige. Dieser Daktylos, der nicht vierzeitig ist, ist der sog. kyklische. Vgl. G. Hermann El. D. M. p. 318. Westphal, Rhythm.[2] p. 50.

[3]) Aristid. p. 51 sagt: *τὸ δακτυλικὸν ἐπιδέχεται . . προκελευσματικὸν οὐδαμῶς. ἀπρεπὲς γὰρ διὰ τὸ τῶν βραχειῶν πλῆθος*

beiden letzten Arsen nicht durch besondere Silben zum Ausdruck gebracht, sondern durch Pause oder *τονή* ersetzt sind (§ 48):

akatal.	–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓	brachykat.	–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́ ∧
katalekt.	–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ∧		–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔́

Wenn am Schlusse eines daktylischen Kolon der Spondeus stellvertretend für den Daktylos eintritt, kann, wo Syllaba anceps zulässig ist (§ 53), der Spondeus auch in der Form des Trochaeus erscheinen (– ⏑̲). Irrtümlich betrachteten dies manche Metriker als eine besondere Form der Katalexis (*εἰς δισύλλαβον*) Heph. p. 22,21. Schol. Heph. p. 141,24 W. Richtigere Auffassung bei Victorinus de metr. Gr. Lat. VI p. 208,27, Keil.

Durch Unterdrückung einer oder mehrerer Arsen im **Inlaute** der Reihe (§§ 48,3. 56) entstehen asynartetische Bildungen. Die daktylischen Asynarteta mit dipodischer Katalexis haben eine äussere Ähnlichkeit mit Choriamben, von denen sie sich jedoch rhythmisch unterscheiden:

daktylisch	– ⏖ ⊔ – ⏖ ⊔	(16zeitiges *κῶλον*)
choriambisch	– ⏖ – – ⏖ –	(12zeitiges *κῶλον*).

Eine Übereinstimmung in der äusseren Form mit der spondeisch auslautenden daktylischen Tripodie hat der Enoplios – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, der im Zeitumfange mit ihr übereinkommt, aber in zwei 6zeitige *πόδες* (– ⏖ – | ⏖ – –) zerfällt. Vgl. Plato Polit. III, p. 400 B. Mar. Vict. p. 73,33.

Zwar ist die monopodische Messung (§ 55) bei den Daktylen die gewöhnliche, doch ist die dipodische bei ihnen keineswegs ausgeschlossen, sondern wird ausdrücklich bezeugt.[1])

2. Die daktylischen Kola in ihren gebräuchlichsten Formen sind folgende:

	Dipodie:		Tripodie:
akatal.	–́ ⏖ – ⏖	akatal.	–́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖
	–́ ⏖ – –		–́ ⏖ –́ ⏖ –́ –
katal.	–́ ⏖ ⊔	katal.	–́ ⏖ –́ ⏖ ⊔́
	–́ ⏖ – ∧		–́ ⏖ –́ ⏖ –́ ∧

Tetrapodie:

akatal.	–́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ – ⏖
	–́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ – –
katal.	–́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ ⊔
	–́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ – ∧
brachykat.	–́ ⏖ – ⏖ ⊔́ ⊔
	–́ ⏖ – ⏖ ⊔́ – ∧
dikat.	–́ ⏖ ⊔ –́ ⏖ ⊔
	–́ ⏖ ⊔ –́ ⏖ – ∧

Pentapodie:

akatal.	–́ ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖
	–́ ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – –
katal.	–́ ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ∧

66. Unter den daktylischen Versbildungen nimmt den hervorragendsten Platz der Hexameter ein.

[1]) Aristid. p. 52 M. *βαίνουσι δέ τινες αὐτὸ καὶ κατὰ συζυγίαν ποιοῦντες τετράμετρα καταληκτικά.* Schol. Heph. p. 141,19. 174,14. *ἐὰν γὰρ ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸ ἑξάμετρον, κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν.* Mar. Vict. p. 70,11. 76 K.

´⏕ ´⏕ ´⏕ ´⏕ ´⏑⏑ ´ ⏓

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά.

Der **daktylische Hexameter** überschreitet den Umfang einer einheitlichen Reihe, ist also ein zusammengesetzter Vers. Er besteht entweder aus zwei tripodischen resp. tetrapodischen[1]) Gliedern oder aus einem tetrapodischen und einem dipodischen Kolon und prägt seinen Ursprung deutlich in seiner verschiedenen Gliederung durch **Caesuren**, (*τομαί*) aus. Auf die Entstehung aus zwei gleich grossen Kola weist die *τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον* (1) und die *πενθημιμερής* (2) hin, auf die Zusammensetzung aus Tetrapodie und Dipodie die *τομὴ βουκολική* (3) und die Zerlegung durch *ἑφθημιμερής* und *τριθημιμερής* (4):

1) ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´⏑ | ⏑ ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´ ⏓

2) ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´ | ⏑⏑ ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´ ⏓

3) ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´⏑⏑ | ´⏑⏑ ´ ⏓

4) ´⏑⏑ ´ | ⏑⏑ ´⏑⏑ ´ | ⏑⏑ ´⏑⏑ ´ ⏓

Die fortgeschrittnere Verskunst hat von dieser verschiedenartigen Gliederung nach freiem Ermessen Gebrauch gemacht, um dadurch in die Einförmigkeit des langen Verses Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu bringen.

Th. Bergk, Kl. Schr. II, 404 f. dachte sich den Hexameter entstanden durch die Verbindung zweier ‚Spruchverse' zu vollständiger Einheit, wie z. B. im Eingange des Linosliedes, wo das erste Glied vorn verkürzt erscheint:

Ὦ Λίνε πᾶσι θεοῖσι | τετιμένε· σοὶ γὰρ ἔδωκαν

–⏑⏑ –⏑⏑–⏑ | ⏑ –⏑⏑–⏑⏑– –

oder durch Zusammentreffen von Enoplios und Paroimiakos, wie in dem homerischen Verse

Ὣς φάτο δακρυχέων | , τοῦ δ' ἔκλυε Παλλὰς Ἀθήνη.

Usener p. 100 hat ihn als eine „Doppelung des Paroemiakus mit Schwund des Auftakts" dargestellt:

⏒ ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´ ⏒́ | ⏒ ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´ ⏓́

und die ursprüngliche Selbständigkeit beider Glieder nachzuweisen gesucht. Aber die Cäsurengliederung des Hexameters zeigt deutlich, dass der Ursprung desselben nicht aus einer einzigen Quelle abzuleiten ist. Die Zusammenfügung einer vollen daktylischen Tetrapodie und eines dipodischen Schlussgliedes ergab ebenfalls einen daktylischen Langvers, jedoch in wesentlich anderer Gliederung:

´⏑⏑ –⏑⏑ ´⏑⏑ –⏑⏑ | ´⏑⏑ – ⏓

wie er sich auch in der lyrischen Dichtung noch oft genug zeigt (s. Soph. O. R. 158 ∽ 167).

Bei der Gliederung des Hexameters durch *ἑφθημιμερής* und *τριθημιμερής* tritt die anapaestische Dipodie als der Grundrhythmus so offen zu Tage, dass man für diese Versform auf eine Entstehung dieser Art geführt wird:

τρ. ἑ. τρ. ἑ.

– ´⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – ‖ ⏑⏑ – ⏑⏑ – , – ´⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ – ‖ ⏑⏑ – ⏑⏑ – , –

Der daktylische Hexameter, ursprünglich dem kitharodischen Nomos und der religiösen Lyrik angehörig, wurde dann das Versmass des heroischen Epos (daher *ἡρῷον, ἡρωϊκὸν μέτρον, ἔπος* genannt), behauptete aber auch später in Hymnen, Nomoi und Orakeln seinen Platz. Der didaktischen Poesie diente er neben dem elegischen Masse; die Lyrik und das Drama machten von ihm einen sehr beschränkten Gebrauch. Die Bukolik bediente sich seiner, wie es scheint, nach dem Vorbilde alter Volksdichtung.

Der Charakter des Verses ist der einer gleichmässigen Ruhe und Würde, vorwiegende Spondeen geben ihm grössere Feierlichkeit, selbst ein

---

[1]) Vgl. H. Seiling, Ursprung u. Messung d. homer. Verses p. 4 ff. über die tetrapodische Messung.

gewisses Pathos, vorwiegende Daktylen grössere Lebendigkeit und Beweglichkeit. Aristot. Rhet. III, 8. Poet. c. 24, *τὸ ἡρωϊκὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν.* Vgl. Horaz A. P. 73, Mar. Vict. p. 50,17 = Juba fr. 15.

67. Die Lehre von den Cäsuren des Hexameters gehört zu den Hauptstücken der metrischen Technik.[1])

Dass eine Verscäsur ohne Wortende nicht zulässig ist, scheint selbstverständlich; trotzdem hat man, um nur ja eine Cäsur im 3. Fusse des Hexameters zu erlangen, wo sie fehlt, auf das Wortende verzichten wollen (C. Lehrs, De Aristarchi stud. Hom. p. 412). Dass es ferner bei der Annahme einer Cäsur nicht bloss auf das Wortende ankommt, sondern da sie dem Vortrag zu dienen bestimmt ist, auch auf die Sinnes- und Gedankengliederung Bedacht zu nehmen ist, hat man nicht nur vergessen, sondern sogar bestritten (W. Meyer, Z. Gesch. des Hexam. p. 1000). Aber schon die Alten wussten, dass der Sinn bei der Bestimmung der Cäsur in Betracht kommt. Anonym. Ambr. bei Studemund, Anecd. Var. I, 215 *τομὴ τῶν στίχων ἐστὶν ὁ τόπος ὁ δεικνὺς ἐν μέσῳ τοῦ ἔπους διάνοιαν, στιγμὴν ἐπιτηδείως λαμβάνουσαν.* Mar. Vict. p. 114, 23.

Dass jeder Hexameter im 3. Fusse eine Cäsur haben müsse, ist eine moderne Irrlehre, von der die Alten nichts wussten.

1. Die trochäische Caesur des dritten Fusses, *ἡ μετὰ δύο πόδας εἰς τροχαῖον τομή* (Aristid. p. 52), steht der Zerfällung des Hexameters in zwei gleich grosse Teile am nächsten:[2])

Α 17. *Ἀτρεΐδαί τε καὶ ἄλλοι | ἐυκνήμιδες Ἀχαιοί.*

Sie giebt dem Verse einen weicheren Charakter („*lenis*“ G. Hermann) und wird daher die weibliche genannt; aber der gleiche Tonfall beider Versglieder hat bei häufigerer Wiederkehr durch seine Einförmigkeit etwas Ermüdendes.

2. Die Caesur nach der Thesis des dritten Fusses, *τομὴ πενθημιμερής* (*μετὰ δύο πόδας εἰς συλλαβήν*, Aristid. p. 51 M.):

Α 1. *Μῆνιν ἄειδε, θεά, | Πηληιάδεω Ἀχιλῆος.*

giebt dem ersten Gliede einen kräftigen, energischen Abschluss (daher „männlich“ genannt, „*gravis*“ G. Hermann) und dem ganzen Verse durch die Abwechslung im Anlaut und Abschluss der beiden Glieder grosse Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung; denn das erste hat fallenden Rhythmus und lautet mit der Thesis, das zweite hat steigenden Rhythmus und lautet mit der Arsis aus.

3. Die Entstehung des Hexameters aus einem tetrapodischen und einem dipodischen Kolon findet ihren Ausdruck in der bukolischen Caesur, *βουκολικὴ τομή*, welche zwischen dem vierten und fünften Fusse eintritt, wobei das erste Glied gern mit dem Daktylos schliesst:

Δ 424 f. *πόντῳ μέν τε πρῶτα κορύσσεται, | αὐτὰρ ἔπειτα*
χέρσῳ ῥηγνύμενον μεγάλα βρέμει, | ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας . . .

Sie ist im Epos von untergeordneter Bedeutung und nur selten Haupteinschnitt, meist dient sie als Nebencaesur des zweiten Gliedes nach der trochäischen oder der Penthemimeres:

α 1. *Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, || πολύτροπον, | ὃς μάλα πολλά.*
Α 68. *ἦ τοι ὅ γ' ὣς εἰπὼν || κατ' ἄρ' ἕζετο, | τοῖσι δ' ἀνέστη.*

[1]) Aristid. p. 52 M. Anon. Ambr. in Studemund Anecd. Var. I, 215 sq. *διαφορὰς ἔχει τέσσαρας ἡ τομή· ἑφθημιμερῆ τε καὶ πενθημιμερῆ καὶ τρίτον τροχαῖον καὶ τετάρτην βουκολικήν.* Mar. Victor. p. 64 sq., p. 70, p. 114 K. Anonym. in Keil, Gramm. Lat. VI, p. 645. Priscian in Gramm. Lat. III, 460.

[2]) Diese Gliederung haben die Theoretiker bei Aristot. Metaph. *N* 6, p. 1093 a (*τὸ ἔπος βαίνεται ἐν μὲν δεξιῷ ἐννέα συλλαβαῖς, ἐν δὲ τῷ ἀριστερῷ ὀκτώ*) als die übliche im Sinne. s. Westphal, Aristox. I. p. 77.

Bei den bukolischen Dichtern[1]) geniesst sie eine grosse Beliebtheit, jedoch tritt sie auch hier nur in Verbindung mit einer Caesur des dritten Fusses auf:

Theocr. I, 64. *ἄρχετε βουκολικᾶς, | Μοῖσαι φίλαι, | ἄρχετ' ἀοιδᾶς.*

4. Die nach der Thesis des vierten Fusses eintretende Hephthemimeres verbindet sich gern mit einer Nebencaesur im zweiten Fusse, die am häufigsten unmittelbar nach der Thesis (*τριθημιμερής*), seltener nach dem zweiten Trochäus (*κατὰ δεύτερον τροχαῖον*) eintritt und dem ersten (tetrapodischen) Kolon zur Gliederung dient:

ι 19. *εἴμ' Ὀδυσεὺς | Λαερτιάδης, || ὃς πᾶσι δόλοισιν*
Α 7. *Ἀτρείδης τε | ἄναξ ἀνδρῶν || καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.*

Diese Gliederung des Verses, welche man einer irrigen Meinung zu Liebe häufig nicht beachtet oder absichtlich übersieht, ist trotz einer Caesur des dritten Fusses überall da zur Geltung zu bringen, wo sie durch Satzbau und Interpunktion gestützt wird; insbesondere ist es verwerflich, eng zusammengehörige Wortgruppen durch eine Caesur im dritten Fusse zu zerreissen, wo die Gliederung durch *ἑφθημιμερής* und *τριθημιμερής* sich geradezu aufdrängt wie

Ζ 181. *πρόσθε λέων, | ὄπιθεν δὲ δράκων, | μέσση δὲ χίμαιρα.*
Α 329. *τὸν δ' εὗρον | παρά τε κλισίῃ | καὶ νηὶ μελαίνῃ*
435. *καρπαλίμως, | τὴν δ' εἰς ὅρμον | προέρεσσαν ἐρετμοῖς.*
Τ 155. *μὴ δὴ οὕτως, | ἀγαθός περ ἐών, | θεοείκελ' Ἀχιλλεῦ.*

68. In Betreff der Formen (Schemata) des daktylischen Fusses an den einzelnen Stellen (*χῶραι*) des Verses[2]) gilt von dem letzten Fusse als ausnahmsfreie Regel, dass hier nie der Daktylos, sondern stets ein Spondeus oder wegen der Freiheit der letzten Silbe ein Trochäus eintritt. Die Arsis fehlt also auch in diesem Fusse nicht, und der Vers wird mit Unrecht für einen katalektischen ausgegeben.[3]) Vgl. § 65,1 Anm.

Der vorletzte Fuss ist in der Regel ein Daktylos, nur ausnahmsweise ein Spondeus, insbesondere fast nie durch ein spondeisches Wort gebildet (auch in Fällen wie *ἠῶ δῖαν, Λητοῦς υἱός* u. dergl. sind die daktylischen Formen *ἠόα, Λητόος* herzustellen). Hexameter mit Spondeus an fünfter Stelle (*σπονδειάζοντες* oder *σπονδειακοί*) machten wegen der beiden Schlussspondeen den Eindruck des Schwerfälligen und wurden daher zuweilen — keineswegs immer bei Homer — absichtlich angewendet, mit besonderer Vorliebe von den Alexandrinern, welche selbst mehrere Spondiaci hinter einander folgen liessen; man wählte dann gewöhnlich viersilbige Wörter zum Versschluss.

Der vierte Fuss vermied den Spondeus, wenn der fünfte ein solcher war; vor der bukolischen Caesur pflegte der Daktylos zu stehen.

Der dritte Fuss liebte den Spondeus nicht wegen des gleichfalls spondeischen Auslauts der zweiten Vershälfte; der erste Fuss bevorzugte ihn wegen des kräftigeren Eingangs, welchen er dem Verse verleiht.

---

[1]) Mar. Victor. p. 114 K.

[2]) Ueber die verschiedenen *πάθη* und *σχήματα* des *ἡρωϊκόν* vgl. Schol. Heph. p. 167 ff. Studem., Anecd. Varia I, p. 186 f. 213 ff. u. L. Voltz in *Comm. in hon. Studemund* p. 79 sq.

[3]) Dionys. de comp. 4, p. 48 nennt ihn richtig *τέλειος*.

Verse, die aus lauter Spondeen[1]) bestehen, *ὁλοσπόνδειοι*, auch *σπονδειάζοντες* genannt, sind selten, jedoch nicht völlig gemieden. Verse mit fünf Daktylen (*ὁλοδάκτυλοι*) machen den Eindruck grosser Eilfertigkeit und Geschäftigkeit und bezwecken oft einen rhythmischen Effekt.

69. Der Hexameter hat im Laufe der Jahrhunderte eine ganze Reihe von Entwickelungsformen angenommen, die sich zum Teil nach der Dichtungsart, in der er verwendet wurde, herausbildeten, zum Teil auch nach individueller Neigung der Dichter; in den späteren Jahrhunderten aber hat er vornehmlich unter dem Einfluss des sprachlichen Rhythmizomenon, das durch die fortschreitende Abschwächung des Lautwerts der Endsilben auf den Versbau bestimmend einwirkte, mancherlei Veränderungen erfahren.

Der homerische Hexameter.

70. Bei Homer gliedert sich jeder Hexameter durch eine Hauptcaesur in zwei Teile — auch *Ο* 18 und *κ* 58 entbehren einer solchen nicht, wenn man liest:

ἦ οὐ μέμνῃ, ὅτε τε | κρέμω ὑψόθεν, ἐκ δὲ ποδοῖιν .
αὐτὰρ ἐπεὶ σίτοιό τ' | ἐπασσάμεθ' ἠδὲ ποτῆτος .

Die Caesur fällt am gewöhnlichsten in den dritten Fuss, teils nach dem Trochaeus, teils nach der Hebungssilbe; ist aber keineswegs auf den dritten Fuss beschränkt; Verse wie

εἴμ' Ὀδυσεὺς Λαερτιάδης, | ὃς πᾶσι δόλοισι . .

sind weder unregelmässig noch selten und bedürfen keiner Entschuldigung durch die Länge des dritten Worts. Ebensowenig können Verse Anstoss geben, die der Caesur im dritten Fusse ermangeln, wie

Α 106 *μάντι κακῶν, οὔ πώ ποτέ μοι | τὸ κρήγυον εἶπας.*

Ganz ähnlich aber gliedern sich auch solche Verse, die zwar im dritten Fuss ein Wortende haben, aber dort nur auf Kosten des Sinnes geteilt werden könnten, wie

πρόσθε λέων, | ὄπιθεν δὲ δράκων, | μέσση δὲ χίμαιρα.

Dahin gehören die Verse, in denen die Caesur des dritten Fusses den Artikel von seinem Nomen oder die Präposition von dem zugehörigen Substantiv losschneiden würde, wie

π 50. *ὀπταλέων, ἅ ῥα τῇ προτέρῃ | ὑπέλειπον ἔδοντες.*
Λ 766. *ἤματι τῷ, ὅτε σ' ἐκ Φθίης | Ἀγαμέμνονι πέμπεν.*

oder Fälle wie

Δ 387. *ἔνθ' οὐδὲ ξεῖνός περ ἐὼν | ἱππηλάτα Τυδεύς.*

Vgl. *Α* 131. *Θ* 99. *Ι* 373. *Ν* 361. *Ξ* 33. *Ο* 164. *Π* 550, 624, 815. *Υ* 436. *Ω* 609, 749. *ζ* 136, *ι* 379. *φ* 370. (Engelbrecht p. 14 u. 16.)

Wenn wie billig bei einem recitativen Vers, bei dem auf die Gleichförmigkeit der sog. „Modulation" sehr wenig ankommt, der Gedankengliederung beim Ansetzen der Caesur Rechnung getragen wird, kommen auch Fälle in Betracht wie

α 64. *τέκνον ἐμόν, | ποῖόν σε ἔπος | φύγεν ἕρκος ὀδόντων.*
α 5. *ἀρνύμενος | ἥν τε ψυχὴν | καὶ νόστον ἑταίρων.*

und das Gebiet der trochäischen Caesur und der Penthemimeres verengert sich nicht ganz unerheblich, so dass die Zählungen, wie sie angestellt

[1]) Dionys. de comp. c. 20. Eustath. zu *φ*, 15. *Π*, 772. Mar. Victor. p. 71, 33.

worden sind — 15640 trochäische Caesuren, 11361 Penthemimereis unter 27803 Versen [1]) —, nur einen relativen Wert haben.

Eine besondere Vorliebe hat der homerische Vers für den Einschnitt am Ende des vierten Fusses, die sog. *βουκολικὴ τομή*. Von 100 homerischen Versen haben nach Hartel Hom. Stud. I², 84 Wortende nach dem vierten Fusse 60,12 (im ganzen 15200 Verse), und sehr häufig verbindet sich damit stärkere oder schwächere Interpunktion. Diese Caesur — von manchen immer nur als *διαίρεσις* bezeichnet — hat also sicher eine hervorragende Bedeutung für den epischen Vers, aber da sie fast stets mit einer Caesur des dritten Fusses verbunden ist und als Haupteinschnitt dem *μέτρον ἡρωϊκόν* eine fremdartige Gliederung geben würde, so wird sie doch in der Regel nur die Bedeutung einer Nebencaesur des zweiten Hemistichions behaupten können. — Gemieden wird Wortende nach dem fünften Spondeus und ebenso am Schluss des dritten Fusses.

Von den sechs Füssen des homerischen Verses wird der letzte nie durch einen Daktylus gebildet, denn auch *Γ* 237 und *ι* 347 schliessen mit Spondeen, da *Πολυδεύκεα* und *ἀνδρόμεα κρέα* mit Synizese der Schlusssilben auszusprechen sind. — In einzelnen Fällen erscheint in der Hebung des sechsten Fusses eine Kürze statt der Länge, z. B. *M* 208 *Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν*. Solche Verse heissen *μείουροι*. (Vgl. W. Schulze, Quaestiones epicae p. 430 ff.) Schwerlich aber beruht diese Erscheinung auf metrischem, sondern auf sprachlichem Grunde.

Wenn der erste Fuss mit einer kurzen Silbe anlautet, wie

Ψ 2. *ἐπειδὴ νῆάς τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκοντο.*
Γ 357. *διὰ μὲν ἀσπίδος ἦλθε φαεινῆς ὄβριμον ἔγχος.*

steht scheinbar ein Jambus oder ein Tribrachys an Stelle des Daktylos; solche Verse nannten die späteren Metriker *ἀκέφαλοι*. Man will hier eine Spur der aeolischen Freiheit des anlautenden Fusses erblicken. Vgl. W. Schulze, Quaest. epic. p. 374 fg. („*versus initium recipit brevem*"). Doch ist in allen Fällen zunächst die Frage nach der sprachlichen Beschaffenheit der Silbe zu untersuchen; die Zahl der sicheren Fälle, die für die metrische Licenz spricht, ist eine recht geringe.

Die Senkung des ersten Fusses begnügt sich bei Homer oft mit der sehr schwachen Positionslänge eines vokalisch auslautenden Wortes, wie sie bei Späteren an dieser Stelle gemieden werden. *E* 730 *δῆσε χρύσειον κτλ.* *E* 358 *πολλὰ λισσομένη*.

Die sog. *προκέφαλοι στίχοι* sind mit Synizese im Anlaut zu sprechen:

E 349 *ἦ οὐχ ἅλις, ὅττι γυναῖκας ἀνάλκιδας ἠπεροπεύεις;*

Der fünfte Fuss bevorzugt den Daktylos, so dass die auf zwei Spondeen ausgehenden Verse ausdrücklich als *σπονδειακοί* oder *σπονδειάζοντες* bezeichnet werden. Aufzählung der Spondiaci bei A. Ludwich, De hexametris poet. graec. spondiacis. Halle 1866. Gewöhnlich schliessen solche Verse mit mehrsilbigen Wörtern, während Wortende nach dem fünften Fusse gemieden wird.

---

[1]) J. La Roche, Wiener Stud. XVII (1896) S. 165 ff. — Statistisches z. Hexam. von dems ebd. XVIII, 1—26. Homer. Unters. II, 104 ff., 138 ff. Ztschr. f. ö. G. 1895 S. 577.

Der dritte Fuss des Hexameters, der gewöhnlich durch die Caesur zerschnitten wurde, weist häufiger den Daktylus als den Spondeus auf; die Unterbrechung durch die Caesur ermöglicht die Anwendung einer Kürze als Hebungssilbe (Syllaba anceps) und selbst eines kurzen Vokals vor folgendem Vokale (Hiatus) sowohl in der Hebung als in der Senkung:

X 303. *πρόφρονες εἰρύατο, | νῦν αὖτέ με μοῖρα κιχάνει.*
ι 366. *Οὖτις ἐμοί γ' ὄνομα, | Οὖτιν δέ με κικλήσκουσιν.*
B 315. *μήτηρ δ' ἀμφεποτᾶτο | ὀδυρομένη φίλα τέκνα.*

Der vierte Fuss zeigt zwar keine Vorliebe für den Daktylus, sondern hat oft den Spondeus, sogar zuweilen, wenn der fünfte Fuss spondeisch ist, wie

I 500. *λοιβῇ τε κνίσῃ τε παρατρωπῶσ' ἄνθρωποι.*
503. *χωλαί τε ῥυσαί τε παραβλῶπές τ' ὀφθαλμώ.*

doch ist bei Interpunktion und Wortschluss nach dem vierten Fusse der Daktylus das gewöhnliche:

A 117. *βούλομ' ἐγὼ λαὸν σῶν ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι.*

Im zweiten Fuss wird der Spondeus bevorzugt, auch wenn im ersten ein Spondeus vorangeht. Der Beginn mit Doppelspondeus ist sogar beliebt.

A 3 f. *πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν*
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν.

Verse mit fünf Daktylen sind ziemlich zahlreich, und zwar oft mit offenbarer Absicht zum Zwecke rhythmischer Malerei gebildet, wie *λ* 598 *αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.* *α* 149 *οἱ δ' ἐπ' ὀνείαθ' ἑτοῖμα προκείμενα χεῖρας ἴαλλον.* Vgl. *E* 745, *N* 158, *Σ* 421, *Φ* 235, *Ψ* 116, häufig aber auch ohne Berechnung der Wirkung.

Verse aus lauter Spondeen, *ὁλοσπόνδειοι*, sind nicht zahlreich und meist beabsichtigt wie *Ψ* 221 *ψυχὴν κικλήσκων Πατροκλῆος δειλοῖο.* *ο* 334 *σίτου καὶ κρειῶν ἠδ' οἴνου βεβρίθασιν*, aber nicht immer; vgl. z. B. *B* 544. *Δ* 130, *φ* 15, *χ* 175, 192.

Die Anordnung der Spondeen und Daktylen gab Veranlassung zu den Bezeichnungen *περιοδικόν*, wenn ein regelmässiger Wechsel der Füsse eintrat (DSDSDS):

A 2. *οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν.*

κατενόπλιον, wenn nach zwei Daktylen ein Spondeus folgte (DDSDDS), wie

μῆνιν, ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος.

σαπφικόν, wenn der erste und der letzte Fuss durch Spondeen, die mittleren Füsse durch Daktylen gebildet waren (SDDDDS):

A 9. *Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός. ὁ γὰρ βασιλῆι χολωθείς.*

Verse, bei denen Fuss- und Wortende regelmässig zusammenfiel, nannten die Metriker *ὑπέρρυθμοι.*

A 214. *ὕβριος εἵνεκα τῆσδε. σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἡμῖν.*

Verse, bei denen jedes folgende Wort das vorhergehende um eine Silbe übertraf, *κλιμακωτοί* wie

Γ 182. *ὦ μάκαρ Ἀτρείδη μοιρηγενές, ὀλβιόδαιμον.*

71. Der Hexameter der alexandrinischen Dichter weist in seinem Bau mancherlei Abweichungen von dem homerischen Verse auf, unterscheidet sich aber nicht unwesentlich auch sowohl bei den einzelnen

Dichtern, als auch nach den verschiedenen Dichtgattungen, in denen er angewendet wird; insbesondere ist der Hexameter der bukolischen Dichtung von dem epischen verschieden gebaut, so dass er eine gesonderte Betrachtung erfordert.

Bei den Dichtern der Alexandrinerzeit wird im allgemeinen die trochaeische Caesur gegenüber der Penthemimeres bevorzugt und nur selten ein Vers ohne Caesur des dritten Fusses gebildet. Der bukolische Einschnitt wird gern neben der Penthemimeres und oft auch neben der weiblichen als Nebencaesur angewendet. Wortschluss nach der fünften Hebung wird bei voraufgehender Penthemimeres gemieden, ebenso Wortschluss nach dem zweiten Trochaeus, wenn ein iambisches Wort folgt, und nach dem zweiten Fusse, wenn er durch einen Daktylus gebildet ist.[1])

Die Zahl der Spondeen wird beschränkt, so dass die Daktylen beträchtlich überwiegen. Am häufigsten ist der Spondeus — abgesehen vom sechsten Fusse — im Anlaute des Hexameters, selten im dritten; dagegen zeigt sich eine gewisse Vorliebe für den Spondeus des fünften Fusses, besonders bei viersilbigem Schlussworte; jeder elfte Vers ist bei Kallimachos, jeder sechste bei Arat ein *σπονδειάζων*. Diese Liebhaberei für spondeische Schlüsse ornandi poematis gratia (Diomed. p. 495) hat Catull in die römische Dichtung seiner Zeit übertragen. — Drei Spondeen im Versschlusse aber wurden gemieden.

Der Hexameter der Bukoliker ist aus Tetrapodie und Dipodie zusammengesetzt, also schon seiner Entstehung nach von dem epischen wesentlich verschieden. Er hat demgemäss die *βουκολικὴ τομή* als rhythmischen Abschnitt nach dem ersten Gliede, häufig auch mit einem Sinnesabschnitt, Anaphora, Interpunktion verbunden. Trotzdem ist das erste Kolon gewöhnlich noch mit einer Caesur des dritten Fusses bedacht wie

Theokr. IV, 1. *εἰπέ μοι, ὦ Κορύδων, τίνες αἱ βόες; ἦ ῥα Φιλώνδα;*

und der bukolische Einschnitt in den Bukolika keineswegs durchgehends zur Anwendung gebracht, ein Viertel der Verse entbehrt desselben Die Hephthemimeres ist wegen der Häufigkeit der bukolischen Caesur ziemlich selten.

Auch der bukolische Hexameter zeigt besondere Vorliebe für die Daktylen, die hier aus dem Ursprung des Verses sich ganz natürlich erklärt (vgl. § 66); namentlich wird im vierten Fusse der Spondeus nur in beschränktem Grade zugelassen, zumal wenn mit der Caesur auch ein stärkerer Sinnesabschnitt (Interpunktion) verbunden ist.

Dem ursprünglichen Charakter dieser Versbildung entspricht die strophische Gliederung in den für den Gesang bestimmten Partien, z. B. Theokr. 3,12 ff. 8,33 ff. Vgl. G. Hermann, De arte poes. Graec. bucol., Lips. 1848.

72. Der Hexameter der Nonnianer (4. bis 6. Jahrh. n. Chr.) zeigt besondere Eigentümlichkeiten in den Quantitätsverhältnissen, in der Bildung des Caesur- und des Versschlusses und in der Wahl der Fussformen.

Die Endsilben, welche nicht mehr die Funktionen einer vollwichtigen Länge zu übernehmen geeignet sind, unterliegen grösseren Be-

[1]) Andere Beobachtungen verzeichnet W. Meyer, Zur Gesch. des griech. und latein. Hexameters, Sitz.Ber. der bayr. Akad. 1884 S. 980 ff.

schränkungen in der Anwendung: vokalisch auslautende Kürzen werden fast nie durch Position zu Längen erhoben, positionslange Endsilben nur in der vierten und seltner in der zweiten Hebung geduldet; auch lange Endsilben werden in der Senkung nur im ersten und sechsten Fusse zugelassen, sind dagegen aus der zweiten und vierten Senkung verbannt.

Eine Caesur im dritten Fusse fehlt niemals, beträchtlich aber überwiegt die trochaeische, welche fast fünf Sechstel aller Verse haben; mit der männlichen verbindet sich gern der bukolische Einschnitt. Vor der weiblichen Caesur werden oxytonierte Wörter gemieden, vor der Penthemimeres pflegen Paroxytona zu stehen.

Im Versschluss wird ein trochaeisches Wort gemieden, einsilbige Wörter sind nur in sehr beschränktem Masse zugelassen und nie zwei nebeneinander; üblich sind drei- oder mehrsilbige Wörter mit langer Ultima, ausgeschlossen werden Proparoxytona und Oxytona mit kurzer Endsilbe.

Auffallend ist der Reichtum an Daktylen, welche weitaus die Spondeen an Zahl überwiegen. Die letzteren werden nie im fünften Fusse zugelassen und auch sonst fast nie zwei hintereinander gebraucht. Häufiger findet sich der Spondeus nur im vierten Fusse, aber nie ein Wort schliessend; demnächst im zweiten Fusse, selten im dritten. Spondeische Wörter werden nur im ersten und sechsten Fusse geduldet.

73. Der sogenannte Pentameter,[1]) eine Verbindung zweier katalektischer daktylischer Tripodien, findet fast ausschliesslich seine Anwendung in dem elegischen Distichon, s. § 75.

Auch die Tripodien, Tetrapodien und Pentapodien erscheinen in der Regel nur als Teile eines Systems (Strophe), worüber § 77.

Die daktylischen Verse der äolischen Dichter (Nachahmung bei Theokrit 29) haben die Eigentümlichkeit, dass sie im ersten Fusse statt des Daktylos nicht nur den Spondeus, sondern auch den Trochaeus, den Jambus und den Pyrrhichius als Stellvertreter zulassen („Äolische Basis").[2]) Von diesen Bildungen sind Tetrapodien, Pentapodien[3]) und Hexapodien mit verschiedenem Auslaute nachweisbar.

Sapph. fr. 40. *Ἔρος δαὖτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει.*
fr. 33. *ἠράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι πότα.*
Alc. fr. 45. *κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέσσαι.*

Der Auslaut ist teils dreisilbig, entweder daktylisch oder auch in der Form – ◡ – statt – ◡ ◡, teils zweisilbig (*εἰς δισύλλαβον*), teils einsilbig (*εἰς συλλαβήν*). Heph. p. 24,12 f. W. Schol. Heph. p. 165,15 W.

74. Daktylische Strophen der einfachsten Art sind die folgenden zwei epodischen Systeme des Archilochos, welche aus der Nachahmung durch Horaz bekannt sind:

---

[1]) Der Name schon bei Hermesianax (Athen. XIII, p. 598a).

[2]) Heph. p. 24, 8 ff. *τὰ Αἰολικὰ καλούμενα τὸν μὲν πρῶτον ἔχει πόδα πάντως ἕνα τῶν δισυλλάβων ἀδιάφορον, ἤτοι σπονδεῖον ἢ ἴαμβον ἢ τροχαῖον ἢ πυρρίχιον· τοὺς δὲ ἐν μέσῳ δακτύλους πάντας.* Vgl. Aristid. p. 52.

[3]) Heph. p. 25, 3 W. *τὸ μὲν πεντάμετρον καλεῖται Σαπφικὸν τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον, ᾧ τὸ δεύτερον ὅλον Σαπφοῦς γέγραπται.*

[4]) Inschriftlich bei KAIBEL, 800

1. Hexameter und katalektische Tripodie[4]) (Hor. c. IV, 7):

´– ⏕ ´– ⏕ ´– | ⏕ ´– ⏕ ´– ⏑⏑ ´– ⏓
´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ∧

und 2. Hexameter und Tetrameter, beide mit spondeischem Schlusse (Hor. c. I, 7. 28, ep. 12):

´– ⏕ ´– ⏕ ´– | ⏕ ´– ⏕ ´– ⏑⏑ ´– ⏓
´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏓

Vgl. Hephaest. p. 23,6 W. Mar. Vict. VI. 114,11 K.

75. Während in diesen archilochischen Systemen drei Kola verbunden sind, ist das Elegeion oder elegische Distichon[1]) aus vier Kola zusammengesetzt:

´– ⏕ ´– ⏕ ´– | ⏕ ´– ⏕ ´– ⏑⏑ ´– ⏓
´– ⏕ ´– ⏕ ´– ∧ | ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ∧

Der erste Vers desselben ist der daktylische Hexameter, der zweite der sog. Pentameter (s. § 73), der erstere aus zwei vollständigen, der zweite aus zwei katalektischen Tripodien (*πενθημιμερεῖς δακτυλικαί*) zusammengesetzt:

Ὦ ξεῖν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις, ὅτι τῇδε
κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.

Der erste Vers ist als selbständige Periode durch Hiatus und Syllaba anceps vom zweiten getrennt, und Übergreifen in diesen wird nur sehr selten zugelassen (Simonid. frg. 131 *Ἀριστο|γείτων*, Callim. epigr. 41 *οὐκ οἶδ',|εἴτ' ἔρος* . . .). — Der Pentameter gestattet diese Freiheiten am Schlusse des ersten Hemistichion nicht (Ausnahmen erst bei späteren Dichtern); Wortende tritt hier fast ausnahmslos ein (doch s. Eur. Cycl. 74). Der Spondeus als Stellvertreter des Daktylos ist im 2. Kolon des Pentameters ausgeschlossen. Iambische Wörter im Versschlusse und trochäische Wortschlüsse im 5. Fusse sind zahlreich, aber einsilbige Schlusswörter werden gemieden.

Im Gegensatze zu dem ruhigen und gleichmässigen Rhythmus des Hexameters bringt der Pentameter mit seiner zweimaligen Katalexis und der scharfen Scheidung der beiden kurzen Glieder die Unruhe und Aufregung der Seele, den Wogenschlag stärkerer Gemütsbewegung zum Ausdruck. Die Verbindung beider Verse im Elegeion wird somit eine geeignete Form für den Wechsel der Empfindungen, welche die Elegie zu ihrem Inhalt hat, vgl. Hor. A. P. 75. Terent. M. v. 1800. Mar. Vict. p. 110 K.

Das Elegeion, eine Kunstschöpfung des ionischen Stammes, wurde in die Litteratur eingeführt durch Kallinos und blieb seitdem ein häufig gebrauchtes lyrisches Versmass zunächst bei Tyrtaios, Archilochos, Solon (politische Elegie), dann bei Mimnermos (erotische Elegie), bei Simonides (in threnetischer u. epigramm. Anwendung), bei Theognis und Phokylides (in gnomischer Poesie). In der Tragödie war es nur in sehr beschränktem Gebrauche (Eurip. Androm. 103 ff.); dagegen sehr beliebt bei den alexandrinischen Dichtern in sympotischer, erotischer und paränetischer Dichtung und im Epigramm.

76. Strophen aus lauter Hexametern finden sich vereinzelt in der Tragödie, z. B. Soph. Phil. 839 ff., Trach. 1010 ff., 1018 ff. Eurip. Troad.

[1]) Heph. p. 52 f., Schol. Heph. p. 171 ff. Aristid. p. 52.

595 ff., 601 ff. Auch im Epos hat man strophische Komposition finden wollen Ω 748—759 (Threnos auf Hektor);[1]) ebenso in den durch Refrain gegliederten Gesängen der bukolischen Dichtung, z. B. bei Theokrit VIII, 33—60, 63—70, 72—80 vierzeilige Strophen. — Systeme aus Tetrapodien mit spondeischem Ausgange bildete Anakreon nach Heph. p. 23,9. Vgl. fr. 67. 68.

77. Die umfangreicheren und kunstvolleren Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker haben als Grundelemente die daktylische Tetrapodie, sowohl in akatalektischer Form (daktylisch und spondeisch auslautend) als auch katalektisch und brachykatalektisch; daneben erscheint die daktylische Dipodie in denselben Bildungen, seltner die Tripodie. Die alloiometrischen Kola beschränken sich besonders bei den Dramatikern auf die (akatal. und katal.) anapaestische Tetrapodie, und auf vereinzelte, besonders in proodischer und epodischer Anwendung vorkommende trochäische, iambische und gemischte Reihen.

Die Lyriker Alkman (Heph. p. 24 W.), Stesichoros und Ibykos wendeten die daktylischen Strophen des *κατὰ δάκτυλον εἶδος* in Nachahmung der aulodischen Nomendichtung mit Vorliebe an, ebenso die jüngeren Dithyrambiker. — Alcm. fr. 45 B.

Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα, θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον
ὕμνῳ καὶ χαρίεντα τίθει χορόν.

Vgl. Alcm. fr. 33. 34. Stesich. fr. 2.

Das Drama gewährte ihnen keine hervorragende Stellung, sie erscheinen hier als Nachklänge der älteren Lyrik, besonders bei Aeschylos in Chorliedern von feierlichem Charakter und andachtsvoller Stimmung (Aesch. Pers. 852. Ag. 104. Eum. 373. Soph. O. R. 151. Eur. Phoen. 784. 818. Hel. 164. Heracl. 608). — Aeschyl. Agam. 104 ff.

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
ἐκτελέων . ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει
Πειθὼ μολπᾶν ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών,
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας ξύμφρονε ταγώ,
πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι
θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νε-
ῶν, ὁ κελαινὸς ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς. *κ. τ. λ.*

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ ⊔
–́ – – – –́ – – ⏑⏑ ⊔́ ⊔
⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – –
–́ – – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏓
–́ – – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –

Eur. Heracl. 608—617.

I. *οὔτινά φημι θεῶν ἄτερ ὄλβιον,*
οὐ βαρύποτμον ἄνδρα γενέσθαι,

---

[1]) Vgl. Westphal, Prolegg. z. Aeschylus S. 15 ff.; Rossbach, Spez. Metrik S. 38 ff.

II. οὐδὲ τὸν αὐτὸν ἀεὶ βεβάναι δόμον
εὐτυχίᾳ. παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα μοῖρα διώκει.
III. τὸν μὲν ἀφ' ὑψηλῶν βραχὺν ᾤκισε,
τὸν δ' ἀτίταν εὐδαίμονα τεύχει.
IV. μόρσιμα δ' οὔτι φυγεῖν θέμις, οὐ σοφίᾳ τις ἀπώσεται,
ἀλλὰ μάταν ὁ πρόθυμος ἀεὶ πόνον ἕ-ξει.

I. 4 4. II. 4 4 2. III. 4 4. IV. 4 4 4.

Ähnlichen Charakter haben auch die (parodischen) Gesänge bei Aristophanes Nub. 275 Av. 1748. Ran. 814. 875.

ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξύλαλον παρίδῃ θήγοντος ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

Dagegen tragen bei grosser Ähnlichkeit im metrischen Bau einen wesentlich anderen Charakter die besonders in der späteren Tragödie üblichen daktylischen Systeme der monodischen und kommatischen Klagegesänge, z. B. Soph. El. 129. Phil. 1196. O. C. 228. 241. Trach. 1010. Eur. Andr. 1173. Phoen. 1485. 1546. 1570. Suppl. 271. Troad. 595. Hel. 375.

Soph. El. 129 ff.

ὦ γενέθλα γενναί-ων,
ἥκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον.
οἶδά τε καὶ ξυνίημι τάδ', οὔ τί με
φυγγάνει, οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδε,
μὴ οὐ τὸν ἐμὸν στενάχειν πατέρ' ἄθλιον.
ἀλλ'- ὦ- παν-τοί-ας φιλότητος ἀμειβόμεναι χάριν,
ἐᾶτέ μ' ὧδ' ἀλύ-ειν-, αἰ-αῖ, ἱκνοῦ-μαι.

A. Boeckh, Metr. Pind. p. 126. — G. Hermann, Elem. D. M. p. 319. Epit. § 286 sq. — Westphal II², p. 145 ff. — Rossbach, Spez. Metrik III³, 2, p. 1—128. — Christ², 325 ff. — Fr. Heimsoeth, De duplici quod fertur dactylorum et anapaestorum genere, Bonn 1875, Ind. lect.

Hexameter. Allgemeines. G. Hermann, De aetate script. Orphei Argon. Lips. 1805; ders., Elem. D. M. p. 331 ff. Epit. § 306 ff. — Fr. Spitzner, De versu Graec. heroico, maxime hom. Lips. 1816. — Fr. Thiersch, Griech. Gramm. 3. A. Leipz. 1826. p. 204 ff. — C. A. J. Hoffmann, Quaest. hom. Clausthal 1848. — K. Lehrs, De Aristarchi studiis hom. ed. rec. et epimetris aucta, Lips. 1865. — Westphal, II², p. 333 ff. — Christ² p. 157—201. — E. Eberhard, Metr. Beobachtungen z. d. homer. Hymnen, Magdeb. 1886. 87, Progr. — J. Paulson, Studia Hesiodea I, Lundae 1887. — W. Schulze, Quaest. epic., Gütersl. 1892.

Speziellere Fragen behandeln: H. L. Ahrens, Homer. Excurse, Rh. Mus. II (1843), p. 161 u. Philol. IV p. 592 ff., VI p. 1 ff. — K. Lehrs, Zur Cäsur d. H. in: Jhrbb. f. Phil. 81. Bd. 1860 p. 513 f. — J. Bekker, Homer. Blätter 1, 138 ff., 149 ff. — Fr. Chr. Kirchhoff, Betonung d. heroischen Hexam., Altona 1866. — A. Ludwich, De hexam. poet. graec. spondaicis, Halle 1866, diss. — W. Studemund (Traktat über die εἴδη d. Hexam.), Jhrbb. f. Phil. 1867 p. 609 ff. — W. Hartel, Homer. Studien I—III, Wien 1871—74, Akad. Abh. — J. Hilberg, Gesetz d. troch. Wortformen im dakt. Hex. u. Pent., Wien 1878. Ders., Princip d. Silbenwägung, ebd. 1879. — Th. Seymour, Feminine caesura in Homer. Transact of Americ. philol. associat. XVI (1885), S. 30—40, und: the homeric caesura and the close of the verse. Harvard Studies in class. phil. III (1892) p. 91—129. — H. Draheim, De arseos. vi hom. N. Jhrbb. 1886, p. 667 ff. — G. Straehler, De caesuris versus Hom. I, Vratisl. 1889. — A. Engelbrecht, Ueber d. Cäsuren d. homer. Hexam., Wien 1896.

Ueber den Ursprung des Hexam. handeln: Th. Bergk, Progr. v. Freiburg 1854 (Kleine phil. Schriften II, 392 ff.). — E. v. Leutsch, Philol. XII 25. — Fr. Allen, Ztschr. f. vgl. Sprach. N. F. IV, 556—92. — Rösch, Korresp. f. d. Schulen Württembg. 1881 p. 208 f. — H. Usener, Altgriechischer Versbau, Bonn 1887. — H. Seiling, Ursprung und Messung des homerischen Verses, Nördlingen 1887, Progr. v. Münster R. G. — H. Draheim, Die Entstehung d. homer. Hexameters, N. Jahrb. f. klass. Phil., 155. Bd. (1897) S. 657—669.

Zum Hexam. der späteren Dichter: E. Gerhard, Lectiones Apollon. Lips. 1816. — A. Wernicke, Adnot. z. Tryphiodor, Leipz. 1819. — C. L. Struve, De exitu versuum in Nonni carminibus, Regim. 1834, Progr. — C. Lehrs, Quaest. epicae, Lips. 1837. — R. Merkel, Ueber Apoll. Rhod., Magdeburg 1844, Progr. — H. Köchly, Prolegg. zu Quintus Smyrn., Leipz. 1850. — R. Volkmann, Paralipom. metrica in Commentat. epic., Lips. 1854. — A. Ludwich, Beitr. z. Kritik d. Nonnos, Königsbg. 1873. Ders., Hexametr. Unters I. II. Jhrb. f. Phil. 109. Bd. (1874) p. 223 ff., p. 441 ff. u. Schades Monatsbl. VII. (1879) p. 66 ff. Ders., Der Hexameter d. Nonnos in Rossbachs Spez. Metrik (1889) S. 55 ff. — H. Tiedke, Quaest. Nonnian, Berl. 1873 u. Hermes XIII, 59 ff. 266 ff. 351 ff.; XIV, 219 ff. 412 ff.; XV, 41 ff. 433 ff. Ders., Nonniana, Berl. 1883, Progr. — A. Rzach, Studien z. Technik d. nachhom. Verses, Wien 1880; Neue Beitr. z. Technik d. nachhom. Hexam., Wien 1882 u. Wiener Stud. III (1881) p. 43 ff. XIV, 18 ff. XV, 77 ff. — A. Scheindler, Quaest. Nonnianae, Brunae 1878 und Wiener Stud. II, 33 ff. III, 68 ff. — W. Meyer, Z. Gesch. d. griech. und lat. Hexam., München 1884 (Akad. Abh.). — C. Kunst, De Theocriti versu heroico, Vindob. 1887 in Diss. phil. Vindob. I, 1—124 u. Der Hexameter des Theokrit in Rossbachs Spez. Metrik S. 849—855. — W. Weinberger, Stud. z. Tryphiodor u. Kolluthos, Wiener Stud. XVIII, 161 ff.

Eleg. Distichon: G. Hermann, Elem. p. 356—60; Epit. § 334 sq. — Westphal II², 351 ff. (III², 2, 79) — Christ² 206 ff. — J. Caesar, De carminis elegiaci origine et notione, Marburg 1837 (1841). — H. Weil, Ueber Spuren stroph. Comp. b. d. griech. Elegikern, Rh. Mus. XVII (1862) p. 1—13. — A. Langen, De disticho Graecorum elegiaco, Vratisl. 1868. — F. Hultgren, Observat. metr. in poetas eleg. graecos et lat. 2 partt., Leipz. 1871, 72. Progr. — H. Usener, Zum Hexam. d. Theognis, N. Jahrbb. f. Phil. 117. Bd. (1878) p. 68. — J. Hilberg, Das Gesetz d. troch. Wortformen, Wien 1878. Das Prinzip der Silbenwägung, Wien 1879 p. 192 ff. — J. Lucas, Studia Theognidea, Berlin 1893.

Die anapaestischen Metra.[1])

78. Im Anapaest sind wie im Daktylos vier Chronoi, zwei als Arsis, zwei als Thesis, verbunden, hier jedoch so, dass die Arsis der Thesis vorangeht. Da Arsis und Thesis im geraden Verhältnisse zu einander stehen, gehört der anapaestische Rhythmus dem *γένος ἴσον* an (s. § 42,3).

Die Formen (*σχήματα*) des anapaestischen Fusses sind 1. der Anapaest selbst ⏑ ⏑ –́, 2. der anapaestische Spondeus – –́, 3. der anapaestische Daktylos – ⏑́⏑, 4. der (anapaestische) Prokeleusmatikos ⏑ ⏑ ⏑́⏑.

Wegen des Beginns mit der Arsis trägt der Anapaest den Charakter grösserer Energie und Lebendigkeit; die Zusammenziehung der beiden Arsissilben giebt dem Rhythmus mehr Ruhe und Ernst, die Auflösung der Thesis in zwei Kürzen mehr Feuer und Leidenschaftlichkeit. Vgl. Aristid. p. 97 M. Dionys. de comp. c. 17. p. 224 Sch.

79. Das anapaestische Kolon darf, da es aus vierzeitigen Füssen besteht, das pentapodische Megethos nicht überschreiten (§ 46, 1); es sind also nur die Dipodie (8zeitig), die Tripodie (12zeitig), die Tetrapodie (16zeitig) und die Pentapodie (20zeitig) zulässig. Von diesen Gliedformen ist die Tetrapodie weitaus am gebräuchlichsten und das Grundelement in allen anapaestischen Perioden- und Systembildungen; die seltene Pentapodie Aristoph. Ach. 285 = 336.

Das Kolon kann akatalektisch, katalektisch und brachykatalektisch auslauten (§ 48). Der Auslaut ist akatalektisch, wenn sämtliche Arsen durch besondere Silben ausgedrückt sind, z. B. ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – *Δέκατον μὲν ἔτος τόδ', ἐπεὶ Πριάμου*; katalektisch, wenn die letzte Arsis durch Dehnung (*τονή*) der vorhergehenden Thesis (der vorletzten) ersetzt wird: ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ . – *πτηνῆς ὡς ὄμμα πελεί-ας*; endlich brachykatalektisch, wenn die beiden letzten Arsen durch Dehnung der beiden vorhergehenden Thesissilben ersetzt werden: ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔ . ⊔́ . – .

[1]) Hephaest. 25 ff. W. Schol. Heph. p. 173 ff.; Studemund, Anecd. Var. I p. 72, 141 ff.; Aristid. p. 52 f. M. Mar. Victor. p. 74 sq. K. Diomed. p. 478,27, id. p. 504 K.

80. Die anapaestischen Metra werden in der Regel nach dipodischen Basen (*κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν*)[1]) gemessen (§ 55). Zwei anapaestische Füsse bilden alsdann eine *βάσις ἀναπαιστική*, und die Tetrapodie gilt als Dimetron, die Dipodie als Monometron, die Verbindung zweier Tetrapodien als Tetrametron. Auch die Tripodie ist zuweilen als brachykatalektisches Dimetron aufzufassen, in anderen Fällen aber entzieht sie sich der dipodischen Messung.

Wenn im Inlaute eines anapaestischen Metrums eine oder mehrere Arsen nicht durch besondere Silben ausgedrückt, sondern durch Pause oder Dehnung ersetzt werden, entstehen asynartetische Bildungen (§ 56), z. B. Soph. Trach. 850 f. *ἁ δ' ἐρχομένα- μοῖρα προφαί-νει δολίαν κτλ.*

81. Die einzelnen anapaestischen Metra.

1. Das Dimetron in akatalektischer Form bildet den ersten Bestandteil des Tetrameters (§ 82) und das Grundelement der anapaestischen Systeme (§ 83 f.) und Strophen (§ 85).

Es gestattet an allen Stellen Zusammenziehung und Auflösung; auch Dimetra aus lauter Spondeen und aus lauter (anapaestischen) Daktylen finden sich; der Prokeleusmatikos (◡ ◡ ◡́◡) ist nur in melischen Partien gestattet, die Verbindung – ◡́◡ ◡ ◡ – wird gemieden. An der zweiten Stelle der Dipodie wird der Daktylos nur zugelassen nach vorausgehendem Daktylos.[2]) Gewöhnlich tritt Caesur nach der ersten Dipodie, seltener nach der folgenden Kürze ein:

Soph. Ai. 201. *Ναὸς ἀρωγοὶ | τῆς Αἴαντος.*

Aesch. Ag. 52. *πτερύγων ἐρετμοῖσιν | ἐρεσσόμενοι.*

2. Das katalektische Dimetron oder anapaestische Paroimiakon:

◡◡ ⏊ ◡◡ – ◡◡ ⏊́ . ⏑̱

trägt seinen Namen von dem häufigen Gebrauche in Sprichwörtern (*παροιμίαι*),[3]) wofür es das allgemein übliche Metrum war, und gilt mit Recht als eine der ältesten Versformen der Griechen und „Vorläufer des Hexameters“.[4]) Es bildet das Schlussglied des Tetrameters (§ 82) und der strengeren Systeme (§ 83), in den freieren (§ 84) erscheint es auch an anderer Stelle und wiederholt. Stichisch gebraucht wurde es in Embaterien bei Tyrtaeus (frg. 15 B.) und in der Komödie (Cratin fr. 149), auch in Hymnen späterer Dichter (Mesomedes bei Bergk Anthol. lyr. p. 522; Synesios.). Die vorletzte Länge ist vierzeitig und nicht auflösbar; die Zusammenziehung ist frei, nur vom dritten Fusse ist der Spondeus in den strengen Systemen fast ganz ausgeschlossen, ebenso im zweiten Kolon des Tetrameters. Der Daktylos ist im ersten Fusse statthaft, im zweiten gemieden, im dritten unzulässig. Eine regelmässige Caesur fehlt.

Tyrt. fr. 15. *Ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὐάν-δρω*
κῶροι πατέρων πολια-τᾶν.

---

[1]) Aristid. p. 52 M *ὅτε μέν ἐστιν ἁπλοῦν, καθ' ἕνα πόδα γίνεται · ὅτε δὲ σύνθετον .., κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν.* Schol. Heph. p. 174 ff., 177 ff. Mar. Victor. p. 75,26 ff.: *percutitur ... praecipue per dipodian, interdum et per singulos pedes.*

[2]) Elmsley, Zu Eurip. Hec. p. 242. R. Klotz, De numero anap. p. 14 ff. A. Nauck, Mélanges Gréco-Rom. V, 208.

[3]) cf. Hephaest. p. 27 f. Zusammenstellungen bei A. Meineke zu Theocr. p. 454 ff., A. Nauck, Mél. Gréco-rom. III, 151, M. Haupt, Hermes V, 320 und Usener, Altgr. Versbau p. 45, Anm. 5.

[4]) Ueber sein Verhältnis zum daktylischen Hexameter s. Usener a. a. O. p. 43 ff., 90, 100.

Soph. Ai. 136. *σὲ μὲν εὖ πράσσοντ' ἐπιχαί-ρω.*
140. *πτηνῆς ὡς ὄμμα πελεί-ας.*

3. Die anapaestische Tripodie (Heph. p. 48) in akatalektischer und katalektischer Form will man erkennen in den Rhythmen:

⏖ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ *τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας.*
⏖ –́ ⏑⏑⊔́ ⏓ *ἴηιε Παι-άν.*

Sie führen die Namen *προσοδιακός* und *ἐνόπλιος* (Bacch. Introd. p. 25 M.) von ihrem Gebrauch in Märschen und Prozessionsliedern (Xenoph. Anab. VI, 1, 11. Schol. zu Aristoph. Nub. 651). Doch ist für sie in vielen Fällen eine andere Auffassung wahrscheinlicher (s. unten).

Die spondeischen Tripodien, welche neben Dimetern sich finden, unterliegen wahrscheinlich gleichfalls dipodischer Messung, z. B. Eur. Iph. T. 126 ff. Vgl. § 80.

82. 1. Der anapaestische Tetrameter, das sogenannte *Ἀριστοφάνειον* (Heph. p. 26,8 W.), setzt sich aus einem akatalektischen und einem katalektischen Dimeter zusammen. Arist. Vesp. 346:

⏖ –́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ – | ⏖ –́ ⏖ – ⏑⏑⊔́ . ⏓
Ἀλλ' ἐκ τούτων ὥρα τινά σοι | ζητεῖν καινὴν ἐπίνοιαν.

Er hat seine regelmässige Caesur nach dem ersten Gliede und häufig auch nach der ersten Dipodie noch einen Einschnitt. (Vgl. Mar. Victor. p. 71,9.)

Im vierten Fusse, am Schlusse des ersten Kolon, wird der Daktylos meist vermieden, ebenso der Spondeus im siebenten Fusse bei Aristophanes, nicht aber bei den älteren Dichtern:

ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν.

Vgl. Cratin. fr. 139 K. bei Heph. p. 27,16. — Der Prokeleusmatikos ist ausgeschlossen; auch Daktylos und Anapaest hintereinander (– ⏑́⏑⏑⏑ –) werden vermieden, ausser wo Caesur sie trennt.

Der Tetrameter wurde gebraucht in den Embaterien der Dorier (Tyrt. fr. 16 B.) und bei Epicharm in ausgedehntem Grade;[1]) in der attischen Komödie beim Einzug oder Abzug des Chors oder eines Schauspielers, in der Parabase („*οἱ ἀνάπαιστοι*") und in Streitscenen („Kampfanapaeste"), z. B. Equit. 716 ff., Nub. 959 ff.

2. Einen katalektischen Trimeter führen Hephaestio p. 27,18 und Marius Vict. p. 76,20 auf, der erstere aus Simias in der Form

– ⏑́⏑ – – ⏑⏑ –́ – – ⏑⏑ –́ . –
Ἑστία ἀγνά, ἀπ' ἐυξείνων μέσα τοίχων.

Mar. Victorin. als *metrum messeniacum,* das von den Lacedämoniern im Kriegslied angewendet wurde:

⏑⏑ –́ – – ⏑⏑ –́ – – ⏑⏑ –́ . ⏓
Superat montes pater Idaeos nemorumque.

83. Die anapaestischen Hypermetra haben teils einen einfacheren und strengeren Bau (strengere Systeme), teils eine freiere und mannigfaltigere Bildung (freiere Systeme, Klaganapaeste).

Die strengeren Systeme („*legitima*") bestehen aus einer grösseren oder geringeren Anzahl von akatalektischen Dimetern, denen hin und

---

[1]) Heph. p. 26,18. *παρ' Ἐπιχάρμῳ, ὃς καὶ ὅλα δράματα τούτῳ τῷ μέτρῳ γέγραφε.* Vor ihm schon Aristoxenos von Selinus. ebd. p. 27,3 W.

wieder ein Monometer beigesellt wird, und einem Paroimiakon als Schlussglied.

Aesch. Ag. 40 ff. *Δέκατον μὲν ἔτος τόδ', ἐπεὶ Πριάμου*
μέγας ἀντίδικος,
Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων,
διθρόνου Διόθεν καὶ δισκήπτρου
τιμῆς ὀχυρὸν ζεῦγος Ἀτρειδαιν,
στόλον Ἀργείων χιλιοναύτην
τῆσδ' ἀπὸ χώρας
ἦραν, στρατιῶτιν ἀρωγήν.

Die einzelnen Glieder sind regelmässig durch Caesur von einander gesondert, aber durch Synaphie (s. § 51) zur periodischen Einheit verbunden, und Hiatus und *Syllaba anceps* im Inlaute des Systems nur ausnahmsweise (bei Personenwechsel, bei stärkerer Interpunktion, vor Interjektionen und in anderen entschuldigten Fällen) zugelassen. Die Anwendung des Spondeus und Daktylos unterliegt denselben Regeln wie im Tetrameter; der Prokeleusmatikos ist in der Tragödie ausgeschlossen, in der Komödie sehr selten (Arist. Nub. 916). Die Kompositionsform ist meist *κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους* (s. § 61), doch liegen zuweilen deutliche Anzeichen einer genaueren antistrophischen Responsien vor, besonders wo die Hypermetra zwischen lyrische Strophen eingeschoben sind, z. B. Aesch. Ag. 1462 ff. ∽ 1475 ff., 1488 ff. ∽ 1513 ff., Soph. Ant. 110 ff. ∽ 127 ff., 141 ff. ∽ 155 ff. Aber auch in anderen Fällen, z. B. in der Exodos von Aesch. Prom. 1040—53 = 1080—1093. 1054—1062 = 1071—1079, wo das Gesamtschema ist: α (14), β (9), γ (8), β' (9), α' (14).

Die Gleichheit der rhythmischen Glieder und die Regelmässigkeit seines Baues verleiht dem anapaestischen Hypermetron eine gewisse ruhige Würde und Feierlichkeit und macht es überaus geeignet zum Rhythmus langsamer, feierlicher Märsche. Es findet daher im Drama[1]) seine typische Anwendung zur Begleitung des Eintritts und Abzugs sowohl des Chors als auch der Schauspieler, besonders in der Parodos der Tragödie[2]) vor den lyrischen Strophen (Aesch. Suppl. 1—40, Pers. 1—64, Ag. 40—103, Soph. Ai. 134—171) oder zwischen ihnen (Soph. Antig. 110. 127. 141. 155. Phil. 144. 159. 191. Eur. Med. 139. 160), aber auch sonst, als Vorspiel vor Stasimen (Aesch. Suppl. 625. Pers. 532. 623. Sept. 822. Ag. 355. Eum. 307) und zwischen Strophen eines Gesanges eingeschoben („Zwischensysteme"), und in der Exodos, z. B. Soph. Ant. 1347 ff.; seltener in der Komödie wegen des erhabenen Ernstes, der ihm eigentümlich ist, hier namentlich als Abschluss einer Gruppe von anapaestischen Tetrametern, besonders in dem *πνῖγος* der Parabase und des Agon (z. B. Av. 725—736, Pax 765—774, Equit. 824—835, Vesp. 621—630, 719—724); beim Eintritt eines Schauspielers nur Pax 82—101 und 154—172; ferner am Ende des

[1]) Vgl. R. Klotz, De numero anapaestico p. 6 f.

[2]) Während meist angenommen wird, die Anapaeste der Parodos trage der Chorführer vor, spricht sich unter einleuchtender Begründung für Vortrag durch den ganzen Chor aus Gubrauer in J. v. Müller, Jahresb. 1885, p. 33 f.

Stückes (Thesm. 1227) oder eines Epeisodion, endlich in parodischer Anwendung, z. B. Av. 209. 1743. Pax 974.

85. Die freien („melischen") anapaestischen Systeme und Strophen beschränken sich in ihrer Zusammensetzung nicht auf akatalektische Dimeter, Monometer und Paroimiaka, obwohl diese Gliedformen auch in ihnen die Hauptbestandteile ausmachen, sondern es erscheinen hier vereinzelt auch andere Elemente, wie Tripodien und katalektische Dipodien (Aesch. Pers. 952 f. *νυχίαν πλάκα κερσάμενος | δυσδαίμονά τ' ἀκτάν*. Eur. Alc. 94 *νέκυς ἤδη*. 106 *τί τόδ' αὐ-δᾷς*), Reihen mit mehrmaliger Katalexis (Eur. Iph. T. 126 f. *Ὦ παῖ- τᾶς- Λα-τοῦς, Δίκτυνν'- οὐ-ρεί-α*) und besonders in epodischer und proodischer Verwendung alloiometrische Glieder: trochäische, iambische und dochmische (Soph. El. 200 *ἦν ὁ ταῦτα πράσ-σων*. El. 243 *ὀξυτόνων γόων*).

Die Gliederung des Dimeters durch Caesur nach der ersten Dipodie ist oft vernachlässigt, die Anwendung der Spondeen und Daktylen viel unbeschränkter als in den strengen Systemen, so dass sich selbst mehrere rein spondeische Reihen hintereinander finden; der Prokeleusmatikos ist häufig und zuweilen sogar wiederholt in einem Kolon gebraucht (Arist. Av. 327. Lysistr. 482). — Der Paroimiakos dient nicht ausschliesslich als Schlussreihe, sondern kommt auch im Anfang und im Innern des Systems vor und mehrmals nacheinander; dagegen erscheinen als Schlussglieder nicht selten auch andere Formen, z. B. der akatalektische Dimeter. — Die Kompositionsform ist teils antistrophisch, teils alloiostrophisch:

Aesch. Pers. 931 (antistr.).

στρ. Ξ.	*ὅδ' ἐγώ, οἰοῖ, αἰακ-τὸς*	⏑⏑ –́ – – | – ⊔́ . –
	μέλεος γέννᾳ γᾷ τε πατρῴᾳ	⏑⏑ –́ – – | – ⏑́⏑ – –
	κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.	⏑⏑⏑́⏑⏑ –
Χο.	*πρίσφθογγόν σοι νόστου- τὰν*	– –́ – – | – ⊔́ . –
	κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν	⏑⏑⏑́⏑⏑ – | ⏑⏑⏑́⏑⏑ –
	Μαρυανδυνοῦ θρηνητῆρος	⏑⏑ –́ – – | – –́ – –
	πέμψω πολύδακρυν ἰακ-χάν.	– –́ ⏑⏑ – | ⏑⏑ ⊔́ . –

Soph. El. 234 (alloiostr.).

Χο.	*ἀλλ' οὖν εὐνοίᾳ γ' αὐ-δῶ,*	– –́ – – | – ⊔́ . –
	μάτηρ ὡσεί τις πι-στά,	– –́ – – | – ⊔́ . –
	μὴ τίκτειν σ' ἄταν ἄ-ταις.	– –́ – – | – ⊔́ . –

Der Charakter dieser für den Gesang bestimmten anapaestischen Bildungen ist bald dumpfe Schwermut, bald leidenschaftliche Aufregung; jener dienen die spondeischen, dieser die aufgelösten Formen des Fusses zum natürlichsten Ausdruck. Ihre Anwendung finden sie in Klagegesängen der Tragödie, sowohl in Kommoi wie Aesch. Pers. 922 ff. Soph. El. 193 ff. (kommat. Parodos), als in Bühnengesängen wie Soph. El. 86 ff. (Anfang), seltener in Chorika der Tragödie (Aesch. Choeph. 1007 ff. ∽ 1018 ff.); am häufigsten sind sie bei Euripides, z. B. Hecub. 59. 154. Hipp. 1347. Troad. 153. Jon. 144. 859. Iph. T. 123. Iph. A. 117. — Die Komödie gebraucht sie in Parodien der Tragiker, aber auch in Nachbildungen prosodischer Gesänge der älteren Lyrik und in Chorliedern von besonders erregter

Stimmung (Ran. 372 ff. ∽ 377 ff. Av. 327 ff. 400 ff. 1058 ff. Lysistr. 476 ff. Thesm. 667 ff. Pax 459 ff.).

Aristoph. Ran. 372 ff. = 377 ff.

χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως	– –́ – – | – ⊔́ . –
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους	– –́ – – | – ⊔́ . –
λειμώνων ἐγκρούων	– ⊔́ . – | – ⊔́ . –
κἀπισκώπτων	– –́ – –
καὶ παίζων καὶ χλευάζων.	– –́ – – | – ⊔́ . –

Aristoph. Av. 327 ff. = 343 ff.

προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν . ὃς γὰρ	⏑⏑⏑⏑⏑́⏑ ⏑⏑⏑́⏑ – –
φίλος ἦν, ὁμότροφά θ' ἡμῖν ἐνέμετο	⏑ –́ ⏑⏑⏑ – –́ ⏑⏑⏑
πεδία παρ' ἡμῖν,	⏑⏑́⏑ – –
παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους,	⏑ –́ – – – –́ – –
παρέβη δ' ὅρκους ὀρνίθων.	⏑ –́ – – – ⊔́ . –

R. Bentley, Epist. ad Millium p. 24 L.; diss. de Phalar. p. 181 R. — R. Porson, Praef. ad Eurip. Hec. p. 45 sq. — Gaisford zu Heph. 276. — Boeckh, M. P. p. 130 sq.; Antig. p. 229, 253. — G. Hermann, Elem. p. 369—421. Epit. § 359—401. — Rossbach-Westphal II², 325 ff. 397—440, III³, 2 p. 128—173. — J. H. Schmidt, II, 474 ff.; III, 159—170; Leitf. p. 120 ff. — Christ² p. 239—75. — Ritschl, Rh. Mus. 1841, p. 277 ff. = Opusc. I, 271 ff. — F. V. Fritzsche, De numero qui *κατ' ἐνόπλιον* dicitur, Rostoch. 1848, Ind. lect. — A. Rossbach, De metro prosodiaco, Vratisl. 1857. Ind. lect. — H. Buchholz, De Eurip. versibus anapaesticis, Cottbus 1864, Progr.; ders., Rh. Mus. XXII (1867) p. 32 (über akat. Tripodien). — R. Nieberding, De anapaestorum ap. Aeschyl. et Soph. ratione antisystematica, Berol. 1867. diss. — R. Klotz, De numero anapaestico quaestt. metr., Lips. 1869. diss. — Fr. Heimsoeth, De duplici quod fertur dactylorum et anapaest. genere, Bonn 1875. Ind. lect. — H. Reimann, Quaestiones metr., Vratisl. 1875 (anap. Prosod.). — J. Stippl, Zur antistroph. Responsion d. anap. Hypermetra bei Aeschylus, Eger 1878; bei Soph. u. Euripides, Eger 1879. Progr. — C. Baier, Bemerkgg. zu d. strengen anap. Systemen, d. Soph. u. Eurip., Elberf. 1881, Festschr. p. 12 ff. — P. Masqueray, Les systèmes anapestiques dans la tragédie grecque, Revue de phil. XVI (1892), 117—135. — W. Smyth, Notes on the anapaests of Aischylos, Harvard Studies VII (1896), 140—165.

Die trochäischen Metra.[1])

86. Im Trochäus (*τροχαῖος*) sind drei Chronoi zum Fusse vereint, von denen die zwei ersten die Thesis, der dritte die Arsis bilden; der Fuss ist also ein diplasischer (Verhältnis 2:1). Gewöhnlich wird die Thesis durch eine Länge ausgedrückt –́ ⏑, sie kann aber auch durch zwei Kürzen gebildet sein ⏑́⏑ ⏑. Die zweisilbige Form ist der eigentliche Trochäus, die dreisilbige (tribrachische) wird gern mit dem Namen Choreus (*χορεῖος*) bezeichnet. Wird die Arsis durch Dehnung oder durch Pause ersetzt, so erhält der Fuss die Form ∟ oder – ∧. Vgl. § 42,2 und 5.

Das Ethos des trochäischen Rhythmus[2]) ist durch die Namen *τροχαῖος* und *χορεῖος* angedeutet: er hat einen schnellen, eiligen Gang und eignet sich besonders zur Begleitung der Tanzbewegung. Die Anwendung der Auflösung (⏑́⏑ ⏑) steigert die Lebhaftigkeit und Beweglichkeit. Dem Jambus gegenüber fehlt dem Trochäus wegen des Mangels der Anakrusis das Kraftvolle und Energische des Auftretens. Vgl. Dionys. de comp. c. 17 p. 220. Aristid. p. 38 und 97 f.

---

[1]) Heph. p. 19 ff. W. Aristid. p. 53. Mar. Victor. p. 83 f. Schol. Heph. p. 154 ff. W. Studem. Anecd. Var. I, 70 f., 134 ff.

[2]) Vgl. G. Amsel, De vi rhythm. p. 90 ff., Diomedes p. 477,20 dictus *ἀπὸ τοῦ ἐπιτρέχοντας λέγειν*.

'87. Die Ausdehnung der **trochäischen Kola** ist eine fünffache: Dipodie (6zeitig), Tripodie (9zeitig), Tetrapodie (12zeitig), Pentapodie (15-zeitig), Hexapodie (18zeitig). Grössere *μεγέθη* als 18zeitige zerlegen sich in zwei *κῶλα*. Vgl. § 46, 1.

Das trochäische Kolon ist im Auslaute vollständig, **akatalektisch**, oder unvollständig, **katalektisch**, je nachdem die Arsis des letzten Fusses durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist oder nicht. Im letzteren Falle wird der Rhythmus durch einzeitige Pause (*λεῖμμα*) oder durch Dehnung (*τονή*) der vorangehenden Thesissilbe zur dreizeitigen Länge vervollständigt. S. § 48, 1.

akat. –́ ◡ – ◡ –́ ◡ – ◡ katal. { –́ ◡ – ◡ –́ ◡ – ∧ / –́ ◡ – ◡ –́ ◡ ⊔ } (Tetrapodie)

akat. –́ ◡ – ◡ –́ ◡ – ◡ –́ ◡ – ◡
katal. –́ ◡ – ◡ –́ ◡ – ◡ –́ ◡ – ∧ (Hexapodie)

Die katalektische Tetrapodie wird *Εὐριπίδειον* oder *Ληκύθιον* genannt (Heph. p. 20,9. 53,21. Schol. Heph. p. 156,17. Mar. Vict. p. 98,12 f.).

Wenn die **beiden letzten Füsse** eine solche Unterdrückung der Arsissilbe erfahren, heisst das Glied **brachykatalektisch**, z. B. *πρῶνα κοινὸν αἴ-ας* (§ 48, 2). Hier ist beim vorletzten Fusse stets Dehnung der Länge, nicht Pause nach derselben anzunehmen:

–́ ◡ – ◡ ⊔́ . – ∧ | –́ ◡ – ◡ ⊔́ . ⊔

Die brachykatalektische Tetrapodie, *'ῳ πρῶτος 'Αρχίλοχος κέχρηται'*, vorwiegend als Schlussglied gebraucht, führt den Namen **Ithyphallikon** (Heph. p. 21,5. 23,23 W.).

Ersatz der Arsissilbe tritt auch im **Inlaute** der Reihe ein,[1]) z. B. im zweiten Fusse der Tetrapodie, im zweiten und vierten der Hexapodie, besonders in Verbindung mit Schlusskatalexis:

πολλὰ μὲν- γᾶ τρέφει –́ ◡ ⊔ . –́ ◡ – ∧
πόντιαί- τ' ἀγκάλαι- κνωδάλων. –́ ◡ ⊔ . –́ ◡ ⊔ . –́ ◡ – ∧

Er kann aber auch die erste und zweite Arsissilbe gleichzeitig treffen, z. B.

Δα-μά-τηρ θεά, ⊔́ . ⊔ . –́ ◡ – ∧
στά-ζει- δ' ἐν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας. ⊔́ . ⊔ . –́ ◡ – ◡ –́ ◡ – ∧,

ja sogar sämtliche Arsen der Tetrapodie, vier oder sechs in der Hexapodie: *ὅς- τᾷδ'- ἔρ-δει,*[2]) *ἱπ-πεί-ῳ γένει πολεῦ-ον,*[3]) *γαί-ας- ἐξ-αμ-βρῦ-σαι.*[4]) Solche Glieder werden nach der Zahl der unterdrückten Arsissilben **dikatalektisch, trikatalektisch** u. s. w. genannt. Vgl. § 48, 3.

Durch die Katalexis der inlautenden Arsen und die Dehnung der Thesissilben verliert das trochäische Mass seine Leichtigkeit und Beweglichkeit und erhält eine grössere Gemessenheit, Würde und Erhabenheit. (Aristid. p. 50 M.)

88. Die **trochäischen Metra** werden **dipodisch** gemessen: zwei trochäische Füsse bilden eine unter einem Hauptiktus verbundene Einheit, eine trochäische **Basis** (Dipodie), also die Dipodie ein Monometron, die

[1]) Bestätigung erhält diese Messung durch Aristox. Oxyrh. fragm. kol. III, Z. 12. Vgl. Blass, N. Jhrbb. 1899 S. 31 ff.

[2]) Soph. Antig. 375. S. m. Cantica p. 247.

[3]) Soph. Antig. 341.

[4]) Aesch. Eum. 925.

Tetrapodie ein Dimetron, die Hexapodie ein Trimetron, die Verbindung zweier Tetrapodien ein Tetrametron, s. §§ 45 und 55.

In den dipodisch gegliederten trochäischen Massen wird als Schlussarsis jeder Dipodie statt der rhythmisch erforderlichen Kürze auch eine Länge zugelassen; es tritt also dann an den geraden Stellen (2, 4, 6 u. s. w.) der irrationale Trochäus ⏗ ⏒ (*χορεῖος ἄλογος*) oder bei Auflösung der Thesis der *χορεῖος ἄλογος τροχαιοειδής* (⏗⏑⏒) ein. (Heph. p. 20,2. Schol. Heph. p. 156,2.) Vgl. § 43.

⏗ ⏑ – ⏒ ⏗ ⏑ – ⏒ | ⏗ ⏑ – ⏒ ⏗ ⏑ ⏓ ∧

Ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, | λεύσσετ', Οἰδίπους ὅδε. Soph. O. R. 1524.

89. Unter den trochäischen Versen nimmt den ersten Platz der Tetrameter ein. Er besteht aus zwei Dimetern, einem akatalektischen und einem katalektischen:

⏗ ⏑ – ⏒ ⏗ ⏑ – ⏒ | ⏗ ⏑ – ⏒ ⏗ ⏑ ⏓ ∧

Aesch. Pers. 155 f. *Ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη,*
μῆτερ ἡ Ξέρξου γεραιά, χαῖρε, Δαρείου γύναι.

Eine Cäsur sondert die beiden Kola; sie wird von den Lyrikern und Tragikern streng beobachtet (Ausnahmen sind sehr selten, s. Soph. Phil. 1402; caesura latens Aesch. Pers. 165), von den Komikern hingegen oft vernachlässigt, z. B. Arist. Nub. 607 ff.:

ἡνίχ' ἡμεῖς δεῦρ' ἀφορμᾶ|σθαι παρεσκευάσμεθα,
ἡ Σελήνη συντυχοῦσ' ἡ|μῖν ἐπέστειλεν φράσαι.

Vor der Schlussdipodie meiden die ersteren einen Einschnitt nach spondeisch auslautendem Worte, nicht die letzteren (*Lex Porsoni.*). Die Komödie gestattet für den Schluss . . . – | – ⏑ –

τὸν στέφανον ἀφῃρέθη · μᾶλλον γὰρ οὕτως | εἴσεται. Arist. Nub. 625.

Die Tragödie fordert . . . ⏑ | ⏖⏑ –

οὐ βίᾳ, μὴ τοῦτο λέξῃς, σῇ δάμαρτι παῖδα σήν. Eur. Iph. A. 361.
μὴ θανεῖν, κλοπῇ δ' ἀφῖγμαι διαφυγοῦσᾰ | πολεμίους. Eur. Jon. 1254.

Die trochäische Grundform ist bei den Lyrikern mehrfach zu finden:

Solon fr. 33,2 B. *ἐσθλὰ γὰρ θεοῦ διδόντος αὐτὸς οὐκ ἐδέξατο.*

selten bei den Dramatikern, welche die irrationalen Arsen an den geraden Stellen bevorzugen und dadurch dem Verse einen ruhigeren Gang verleihen. — Die Auflösung der Thesis ergiebt an den ungeraden Stellen stets einen Tribrachys, an den geraden bei Irrationalität der Arsis einen auf der ersten Kürze betonten Anapäst ⏗⏑ – (s. § 43 u. 88); sie tritt häufiger an den ungeraden ein und wird im sechsten Fusse fast immer gemieden. Die Lyriker haben nur wenige Auflösungen (s. Archil. fr. 58,1. 66,2. 67. 71. 74,2. Solon fr. 33,3 *περιβαλὼν δ' ἄγραν κτλ.*), die ältere Tragödie eine mässige Anzahl, in der jüngeren Tragödie und der Komödie nimmt ihre Häufigkeit bedeutend zu.

Die Licenz, den Trochäus durch einen Daktylos (Heph. p. 21,20) zu ersetzen, gestatten sich die älteren Dichter nur in Eigennamen, welche dem trochäischen Metrum widerstreben, Euripides und Aristophanes auch

in anderen; in Wörtern, die nicht Eigennamen sind, nur die Komiker[1]) und auch sie nur ausnahmsweise.

Aristoph. Ach. 318 *ὑπὲρ ἐπιξήνου θελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν.* Vgl. Eccl. 1156.

Der trochäische Tetrameter wird von den Alten selbst als *τροχερός* und *ἀγενής* charakterisiert; er ist wegen der Raschheit und Flüchtigkeit seines Rhythmus zur Begleitung einer schnelleren und lebhafteren Bewegung und zum Ausdruck einer aufgeregteren Stimmung wohl geeignet, im Vergleich mit dem iambischen Tetrameter (§ 99) aber wegen des thetischen Anlauts weniger energisch. Vgl. Aristot. Rhet. III, 8. Schol. zu Aristoph. Ach. 203. Mar. Vict. p. 44. 84.

Entstanden bei den dionysischen Festfeiern, fand er zunächst bei Archilochos, besonders in skoptischer und erotischer Dichtung, dann bei Solon (fr. 32—35 B.) seine Anwendung. Epicharm gebrauchte ihn als hauptsächlichstes Metrum und die ältere attische Komödie häufig, besonders in den Parodoi (Ach. 204 ff., Equit. 242 ff., Pax 299 ff., Av. 268 ff.) und im Epirrhema und Antepirrhema der Parabase;[2]) die mittlere und neuere mit Vorliebe im Monolog. In der ältesten Tragödie (Phrynichos) war er vorwiegend das Mass des Dialogs, auch in Aeschylos' Persern noch häufig; später trat er bei den Tragikern zurück (Aesch. Agam. 1649. Soph. O. R. 1515) und erst nach Ol. 90 wieder mehr hervor, z. B. Soph. Phil. 1402. Eur. Phoen. 588. Orest. 729.

90. 1. Der Tetrameter skazon (*τετράμετρον χωλόν* Heph. p. 20,17 W.) unterscheidet sich von dem regelmässigen katalektischen Tetrameter durch die Länge der vorletzten Silbe:

–́ ⏑ – ⏒   –́ ⏑ – ⏒ | –́ ⏑ – ⏑   –́ – ⏓

λάβετέ μου θαἰμάτια, κόψω Βουπάλου τὸν ὀφθαλμόν·
ἀμφιδέξιος γάρ εἰμι κοὐχ ἁμαρτάνω κόπτων. Hippon. fr. 83 B.

Abgesehen von der absichtlichen Störung des Rhythmus durch die auf einen komischen Effekt berechnete Unterbrechung desselben am Schlusse des Verses (vgl. den Choliamb § 98) stimmt der Bau des Verses mit dem seines regelrechten Vorbildes überein, nur wird die Irrationalität der sechsten Arsis möglichst gemieden.

Angewendet wurde dieses Versmass zuerst von Hipponax (daher *Hipponacteum*) und Ananios in skoptischer Dichtung, dann von den späteren Jambographen.

2. Akatalektisch erscheint der Tetrameter bei Anakreon (fr. 76):

–́ ⏑ – ⏑   –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑   –́ ⏑ – ⏒

κλῦθί μευ γέροντος, εὐέ|θειρα χρυσόπεπλε κοῦρα,

brachykatalektisch in der Komödie (Heph. p. 21,18):

–́ ⏑ – ⏑   –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ . – ∧

οἰδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ἴντ' ἐφ' ὑ-μῖν,

---

[1]) Vgl. Wilamowitz, Isyllos p. 7 ff.

[2]) Ueber die Verschiedenheit im metrischen Bau des komischen Tetrameters s. Th. Zielinski, Die Gliederung der altatt. Komödie, p. 298, wo er den lyrischen Tetrameter (Pax. 349 f., 357, 395 = 588, 595. Lys. 619, 622 = 640; 645, 661—663 = 685—687) von dem „epischen“ unterscheidet. Vgl. R. Klotz, Jahresb. 48. Bd. S. 113 ff.

ähnlich Aristoph. Equit. 616:

νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσίν | ἐστιν ἐπολολύξαι.

doch in beiden Fällen nicht als selbständiger Vers, sondern nur als Glied eines grösseren Systems, wie der dikatalektische Tetrameter bei Aristophanes z. B. Aves 1476 f.:

´ ◡ – ◡ ´ ◡ ⌞ . | ´ ◡ – ◡ ´ ◡ ⏒ ∧

χρήσιμον μὲν οὐδέν, ἄλ-λως δὲ δειλὸν καὶ μέγα.

3. Die Verbindung zweier Ithyphallika d. h. brachykatalektischer Dimeter (§ 89):

´ ◡ – ◡ ⌞´ . ⌞ . | ´ ◡ – ◡ ⌞´ . – ∧

Δεῦρο δηὖτε Μοῖ-σαι | χρυσίον λίποι-σαι.

und die eines akatalektischen Dimeters mit dem Ithyphallikon:

´ ◡ – ◡̄ ´ ◡ – ◡̄ | ´ ◡ – ◡ ⌞´ . ⏒

Ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυ|σίοισιν ἀνθέμοι-σιν
ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν, Κλῆϊς ἀγαπά-τα.

werden als Verse der Sappho (fr. 84. 85) angeführt. Vgl. Heph. p. 54,7 ff.

91. Durch die Verbindung zweier oder mehrerer akatalektischer Dimeter, denen hin und wieder, besonders als *παρατέλευτον*, ein Monometer sich beigesellt, mit einem abschliessenden katalektischen Dimeter entstand das trochäische Hypermetron, eine dem strengen anapaestischen Systeme (§ 83) analoge periodische Bildung der Komödie, z. B. Arist. Pax 339 ff.

καὶ βοᾶτε καὶ γελᾶτ' · ἤδη γὰρ ἐξέσται τόθ' ὑμῖν
πλεῖν, μένειν, κινεῖν, καθεύδειν,
ἐς πανηγύρεις θεωρεῖν,
ἑστιᾶσθαι, κοτταβίζειν, συβαρίζειν,
ἰοῦ ἰοῦ κεκραγέναι.

Aus denselben Elementen setzt sich folgende distichische Strophe des Anakreon (fr. 75 B.) zusammen:

Πῶλε Θρηκίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασιν βλέπουσα
νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;

ebenso auch die sechsgliedrige Periode aus einem Skolion des Timokreon fr. 8 B.

Ὤφελέν σ', ὦ τυφλὲ Πλοῦτε, | μήτε γῇ μήτ' ἐν θαλάσσῃ
μήτ' ἐν ἠπείρῳ φανῆμεν, | ἀλλὰ Τάρταρόν τε ναίειν
κἀχέροντα · διὰ σὲ γὰρ πάντ' | ἔστ' ἐν ἀνθρώποις κακά.

und manche Strophen des Aristophanes, welche aus mehreren strenggebauten Hypermetra gebildet sind, wie Ran. 534 ff. = 590 ff. Thesm. 459 ff. In anderen Strophen der Komödie tritt das katalektische Kolon nicht bloss am Schluss der Periode, sondern auch im Innern derselben ein, wie Av. 1470 ff. ∽ 1482 ff. 1553 ff. ∽ 1694 ff., und es kommen daneben auch andere Elemente vor, wie Ran. 1482 ff. Thesm. 434 ff.

Aristoph. Av. 1470 ff.

´ ◡ – – ´ ◡ – – | ´ ◡ – ◡ ´ ◡ ⌞ | ´ ◡ – ◡ ´ ◡ ⏒ 4+4+4.
´ ◡ – – ´ ◡ – ◡ | ´ ◡ – ◡ ´ ◡ – ◡ | ´ ◡ – ◡ ´ ◡ ⏒ 4+4+4.
´ ◡ – – ´ ◡ ⌞ . | ´ ◡ – – ´ ◡ ⏒ 4+4.
´ ◡ – ◡ ´ ◡ – – | ´ ◡ – – ´ ◡ – – 4+4.
´ ◡ – – ´ ◡ – – | ´ ◡ – – ´ ◡ – ∧ 4+4.

πολλὰ δι᾿ καὶ καινὰ καὶ θαυ|μάστ' ἐπεπτόμεσθα καὶ | δεινὰ πράγματ' εἴδομεν.
ἔστι γάρ δένδρον πεφυκός | ἔκτοπόν τι, καρδίας ἀ|πωτέρω, Κλεώνυμος,
χρήσιμον μὲν οὐδέν, ἄλ|λως δὲ δειλὸν καὶ μέγα.
τοῦτο τοῦ μὲν ἦρος ἀεὶ | βλαστάνει καὶ συκοφαντεῖ,
τοῦ δὲ χειμῶνος πάλιν τὰς | ἀσπίδας φυλλορροεῖ.

92. Die trochäischen Strophen der Tragödie tragen ein wesentlich verschiedenes Gepräge: zwar sind auch hier die trochäischen Tetrapodien die vorwiegenden Elemente jeder Periode, aber sie erscheinen ebenso wie die neben ihnen auftretenden Hexapodien nicht nur fast durchweg mit Schlusskatalexis, sondern auch mit vielfacher Unterdrückung der inlautenden Arsen, so dass neben den katalektischen und brachykatalektischen Formen auch die di- und trikatalektischen eine grosse Rolle spielen. Nur selten treten daneben akatalektische Tetrapodien auf; als alloiometrische Elemente finden sich daktylische, iambische, gemischte Reihen, besonders am Periodenschlusse. Die trochäischen Glieder meiden die Irrationalität der Arsis[1]) und haben nur selten Auflösung der Thesis, niemals für die dreizeitigen Längen. — Die periodische Verbindung der Reihen erfolgt sehr gewöhnlich, besonders bei Aeschylos, so, dass die Kommissur in das Innere eines Wortes verlegt wird (§ 51), wodurch die Verkettung eine engere und die Zahl der *τρίσημοι* eine grössere wird.

Der Charakter dieser Strophengattung ist tiefer Ernst und würdevolle Gemessenheit. Sie treten zuerst bei Aeschylos auf und werden von ihm als ‚Lieblingsmass' häufig (Pers. 114 ff. 126 ff. Ag. 160 ff. 176 ff. 681 ff. 975 ff. 1001 ff. Choeph. 585 ff. 603 ff. Eum. 321 ff. 490 ff. 508 ff. 526 ff. Suppl. 154. 1063), aber ausschliesslich im Chorgesange gebraucht; Sophokles meidet sie, dagegen erscheinen sie in veränderter Gestaltung wieder bei Euripides in seinen späteren Tragödien (Phoen. 239 ff. 638 ff. 676 ff. Iph. A. 231 ff. 253 ff. 277 ff.).

Eum. 321 ff. I. *Μᾶτερ, ἅ μ' ἔτικτες, ὦ- μᾶ-τερ*
Νύξ, ἀμαυ-ροῖσι καὶ δεδορκόσιν- ποι-νάν,
II. *κλῦθ' . ὁ Λα-τοῦς γάρ ἶ-νις μ' ἄτι-μον τίθησιν*
τόνδ' ἀφαι-ρούμενος
πτῶκα, μα-τρῷον ἅ-γνισμα κύριον φόνον.
III. *ἐπὶ δὲ τῷ- τεθυμένῳ- τόδε μέλος- παρακοπὰ-*
παραφορὰ φρενοδα-λής,
IV. *ὕμνος ἐξ Ἐρινύων- δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-*
μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.

Eurip. Phoen. 239—249.

νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων	⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – .
θούριος μολὼν Ἄρης	⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – .
αἷμα δάϊον φλέγει	⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ;
τᾷδ', ὃ μὴ τύχοι, πόλει·	⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – .
κοινὰ γάρ φίλων ἄχη·	⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – .
κοινὰ δ', εἴ τι πείσεται	⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – .

[1]) Ueber die seltenen Ausnahmen s. Wilamowitz, Ausg. v. Aeschyl. Choeph. p. 256.

ἑπτάπυργος ἅδε γᾶ,	⏑́ ⏑ – ⏑ | ⏑́ ⏑ – .
Φοινίσ-σα χώ-ρα-. φεῦ- φεῦ.	– ⏗ . ⏗ . | ⏗ . ⏗ . | ⏗ . ⏗ .
κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα	⏑́ ⏑ – ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏕ ⏑
τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰ-οῦς·	⏑́ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⏗ . ⏗ .
ὧν μέτεστί μοι πόνων.	⏑́ ⏑ – ⏑ | ⏑́ ⏑ – .

Allgemeines: Boeckh, M. P. 111. — G. Hermann, Elem. 77—95. Epit. § 111—131. — Westphal II², 440—477. — Christ² 275—312. — Dindorf, De metris poet. scen. p. 42 ff. — Rossbach, Spez. Metr. III, 2 p. 183 ff.

Vom Tetrameter: R. Porson, Praef. Hecub. p. XLIII sq. — C. Reisig, Coniect in Aristoph., Lips. 1816, p. 127. — J. Rumpel, Die Auflösungen im troch. Tetram. bei Lyrikern u. Dramat. Philol. XXVIII (1869) p. 425—437. — J. Hilberg, Princip d. Silbenwägung, Wien 1879, p. 254—258 — v. Wilamowitz, Philol. Unters. IX, p. 7 f.

Troch. Strophen: v. Wilamowitz, Die Senkungen in d. Trochäen d. Aeschylos in: Aesch. Orestie II, 256—266.

Die iambischen Metra.[1])

93. Im Jambus sind drei Chronoi zur Einheit eines Fusses verbunden, der erste bildet die Arsis, die beiden folgenden, gewöhnlich zur Länge vereint, die Thesis. Die letztere hat also den doppelten Zeitumfang der Arsis, und der iambische Rhythmus gehört zum *γένος διπλάσιον* (s. § 42,₃).

Die Normalform des iambischen Fusses ist ⏑ ⏑́ ; doch können für die Länge auch zwei Kürzen eintreten, von denen die erste den Iktus trägt: ⏑ ⏑́⏑ (Tribrachys).

Der iambische Rhythmus ist, weil die Arsis der Thesis vorangeht, lebendiger und schwungvoller als der trochäische, bei dem sie nachfolgt, und hat wegen der Ungleichheit der Taktteile einen rascheren Gang und erregteren Charakter als der gleichfalls aufsteigende anapaestische. Aristid. p. 97 f. Hor. A. P. 252 „*pes citus*".

94. 1. Die iambischen Kola haben eine fünffache Ausdehnung: 1) Dipodie (6zeitig), 2) Tripodie (9zeitig), 3) Tetrapodie (12zeitig), 4) Pentapodie (15zeitig), 5) Hexapodie (18zeitig). Ein grösseres *κῶλον* als das *ὀκτωκαιδεκάσημον* ist im diplasischen Rhythmengeschlecht nicht zulässig (s. § 46).

Im Auslaute ist das Kolon vollständig oder akatalektisch, wenn die letzte Arsis durch eine besondere Silbe zum Ausdruck kommt, z. B. ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ *προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους.* Wird aber die letzte Arsis durch Dehnung der vorhergehenden oder der nachfolgenden Thesissilbe zum *τρίσημος* ersetzt, so heisst es katalektisch, z. B. ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – . ⏑́ *ὁ παγκρατὴς Κρόνου- παῖς* (s. § 48,1).

Sind in den beiden letzten Füssen die Arsissilben durch *τονή* ersetzt, so heisst das Glied brachykatalektisch, weil ein ganzer Fuss zu fehlen scheint, z. B. *πρόρριζος ἐκ-ριφ-θείς* ⏑ – ⏑ ⏑́ . – . ⏑́. Vgl. § 48,₂.

2. Die Möglichkeit, die Arsis durch Dehnung der Länge auszudrücken, findet aber auch auf die übrigen Füsse im Inlaut des iambischen Kolon Anwendung, nämlich erstens bei der ersten Arsis jeder Dipodie:

---

[1]) Hephaest. p. 17 f. W. Schol. Heph. p. 145 f. 151 f. W. Choerob. Anecd. Var. I, p. 68 f. Mar. Vict. p. 79. 132 f. K.

◡ – ◡ ◡́ . – ◡ ◡́ *ἕκατι μὲν- δαιμόνων* Choeph. 436.
◡ – ◡ ◡́ . – ◡ ◡́ ◡ – ◡ ◡́ *σέ τοι λέγω-, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις* Choeph. 456.
◡ – ◡ ◡́ . – ◡ ◡́ . – ◡ ◡́ *πρέπει δὲ φῶς-, αἰνολαμ-πές, σίνος* Ag. 389;
hier gern in Verbindung mit katalektischem Versschlusse:

◡ – ◡ ◡́ . – ◡ ◡́ ◡ – . ◡́
πνοαὶ δ' ἀπὸ- Στρυμόνος μολοῦ-σαι Ag. 192.

Ferner bei der zweiten Arsis eines Gliedes unter gleichzeitiger Unterdrückung der Arsis des dritten Fusses:

◡ – . – . – ◡ – *μελαμ-πα-γὴς πέλει* Ag. 392.
◡ – . – . – ◡ – ◡ – ◡ – *πόποι- δᾶ-, νερτέρων τυραννίδες* Choeph. 405.

und zwar in Hexapodien besonders häufig mit der Schlusskatalexis zusammen:

◡ – . – . ◡́ ◡ – ◡ – . –
ποθῶν- δ' οὐκ- ἀξιοῖ φανῆ-ναι. Soph. El. 172.

Ja sämtliche Arsen mit Ausnahme der anlautenden können so unterdrückt werden, z. B. in der Tetrapodie:

⏑̄ – . – . – . – *οὔτοι- σοι- μού-νᾳ* Soph. El. 154.

3. Endlich ist auch für die anlautende Arsis eines iambischen Gliedes, wenn es das Mittel- oder Schlussglied einer Periode bildet, der Ersatz durch Dehnung oder, was hier oft vorzuziehen sein wird, durch Pause zulässig:[1])

◡ – ◡ ◡́ ◡ – ◡ ◡́ | ∧ – ◡ ◡́ ◡ – . ◡́
τὸν μυροποιὸν ἠρόμην Στράττιν, εἰ κομή-σει. Anacr. fr. 30.
◡ – ◡ ◡́ . – ◡ ◡́ | – ◡ ◡́ . ◡́ ◡ ◡́
δι' ὠτὸς ἄν- παῖρά γ' ὡς- ἠπίως- ἐννέπειν. Soph. El. 1438.
◡ – . ◡́ . – ◡ ◡́ | . – ◡ ◡́ ◡ – ◡ ◡́

Derartige Bildungen werden asynartetische genannt. Vgl. § 48,3.

95. Die meisten[2]) iambischen Metra werden nach Dipodien gemessen, ebenso wie die meisten trochäischen. Die iambische Dipodie gilt dann als Monometer, die Tetrapodie als Dimeter, die Hexapodie als Trimeter, die Verbindung zweier Tetrapodien als Tetrameter (§ 55).

1. Die iambische Dipodie oder der Diiamb (s. § 45) umfasst sechs Chronoi, die sich in der Gliederung des *γένος ἴσον* in eine dreizeitige Senkung und dreizeitige Hebung zerlegen, da der erste Jambus den schwächeren, der zweite den stärkeren Taktteil bildet

◡ ◡́ ◡ ◡̋ oder ◡ – ◡ ◡́.

Vgl. Aristid. p. 39 M.

2. Bei den dipodisch gegliederten iambischen Massen tritt oft die Irrationalität der Arsis ein (§ 43). Jede erste Arsis der Dipodie kann nämlich auch durch eine metrische Länge ausgedrückt werden:

⏑̄ – ◡ ◡́ | ⏑̄ – ◡ ◡́
⏑̄ – ◡ ◡́ | ⏑̄ – ◡ ◡́ | ⏑̄ – ◡ ◡́;

[1]) Die Bestätigung dieser Messung giebt jetzt Aristoxenos in Oxyrh. frgm. bei F. Blass, N. Jahrb. 1899 S. 42. Die Auffassung dieser scheinbaren Trochaeen als Jamben ist übrigens keineswegs „neu".

[2]) Keineswegs alle! Es ist nicht berechtigt, die Existenz des Jambus als Einzeltaktes zu bestreiten, und eine geradezu verwirrende Terminologie ist es, wenn man Jambus = Diiambus setzt.

jedoch wird bei katalektischem Ausgange die erste Arsis der Dipodie rein erhalten:

⏒ – ⏑ ⏑́ | ⏑ – . ⏑́

⏒ – ⏑ ⏑́ | ⏒ – ⏑ ⏑́ | ⏑ – . ⏑́

Die Irrationalität der Arsis ist auch dann zulässig, wenn die Thesis durch zwei Kürzen gebildet wird. Der iambische Fuss kann also ausser den beiden rationalen Formen (⏑ – und ⏑ ⏑́⏑) auch folgende irrationale Gestalten annehmen (§ 43):

die spondeische – ⏑́

die daktylische – ⏑́⏑.

3. Als eine Abweichung von der strengen rhythmischen Messung ist es zu betrachten, wenn in einigen iambischen Massen statt des Jambus der Anapaest eintritt, bei dem nicht an eine Auflösung der Arsis des Jambus, sondern an eine Ausgleichung der vier Chronoi des Anapaest mit den drei des Jambus durch schnellere *ἀγωγή* zu denken ist. Der Anapaest tritt auch an den geraden Stellen ein, aber nur in dem Dialog der Komödie mit grösserer Freiheit, sonst mit Beschränkung auf den Anfang des Verses wie Soph. Phil. 470 *ἱκέτης ἱκνοῦμαι* und besonders entschuldigte Fälle, wie Eigennamen, z. B. Soph. Antig. 11. *ἐμοὶ μὲν οὐδεὶς μῦθος, Ἀντιγόνη, φίλων*.

4. Statt der iambischen Dipodie tritt in einzelnen Fällen durch eine Art Anaklasis der Choriambus ein, indem von den drei Chronoi des ersten Einzelfusses sich die beiden ersten zu einer Silbeneinheit verbinden, also statt Jambus ein Trochäus erscheint:

– ⏑ ⏑ ⏑́ statt ⏒ – ⏑ ⏑́.

Dies geschieht häufiger in der melischen Poesie, nur in ganz seltenen Fällen im Trimeter des Dialogs, nicht bloss in Eigennamen wie Aesch. Sept. 547 *Παρθενοπαῖος Ἀρκάς* . . . ibid. 488 *Ἱππομέδοντος σχῆμα*. Soph. frgm. 785 *Ἀλφεσίβοιαν* . . ., sondern auch sonst: Aesch. Choeph. 1049 *φαιοχίτωνες*. 657 *εἶεν, ἀκούω*. Aristoph. Pax 662 *εἶεν, ἀκούω*.

96. Der akatalektische Dimeter findet sich in älterer Zeit nicht in selbständiger (stichischer) Anwendung, sondern nur als Glied einer Periode oder eines Systems (s. § 100 ff.), z. B. Alcm. fr. 76 B.

Der katalektische Dimeter (*τὸ καλούμενον Ἀνακρεόντειον* Heph. p. 18,3 W.) wird gleichfalls ursprünglich nur als *κῶλον* einer Periode, insbesondere als Schlussglied, z. B. im Tetrameter (§ 99) und im Hypermetron gebraucht (§ 100); in mehrfacher Wiederholung, z. B. Anacr. fr. 92 B.

ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
πάρεστι γάρ, μαχέσθω.

doch s. Fr. Hanssen bei Rossb. Spez. Metr. S. 858. In alexandrinischer Zeit erscheint er bei Kallimachos in Epigrammen z. B. 37.

Ὁ Λύκτιος Μενοίτας
τὰ τόξα ταῦτ' ἐπειπὼν
ἔθηκε· 'τῆ, κέρας τοι
δίδωμι καὶ φαρέτρην
Σάραπι· τοὺς δ' ὀιστοὺς
ἔχουσιν Ἑσπερῖται.'

(vgl. Epigr. 38. 39.) und als **Hemiamb** bleibt noch bis zu den Byzantinern ein gebräuchliches Metrum; jedoch verliert er bei diesen durch Zulassung der irrationalen Länge an zweiter Stelle und zweisilbiger Anakrusis seinen ursprünglichen Charakter und nähert sich dem anakreontischen Verse (Anakreontea n. 45).

97. Das gebräuchlichste iambische Versmass ist der **akatalektische Trimeter**, gewöhnlich iambischer Trimeter schlechthin genannt. Er besteht aus sechs vollständigen iambischen Füssen, deren je zwei eine Dipodie bilden, also aus drei vollständigen Dipodien; er lässt eine irrationale Länge als Arsis an den ungeraden Stellen d. h. im 1., 3. und 5. Fusse zu; er gestattet Auflösung der Thesen in zwei Kürzen überall, nur nicht im 6. Fusse; ebenso den Anapaest, aber nur mit gewissen Beschränkungen, am häufigsten im 1. Fusse. Er hat seine regelmässige Caesur nach der Arsis des dritten Fusses (*πενθημιμερής*) oder nach der des vierten (*ἑφθημιμερής*). Seine letzte Silbe ist als Schlusssilbe des Verses *ἀδιάφορος* (§ 40,3), kann also auch eine Kürze sein.

⏒ – ⏑ –́   ⏓ | – ⏑ –́   ⏒ – ⏑ ⏓́
⏒ – ⏑ –́   ⏒ – ⏑ | –́   ⏒ – ⏑ ⏓́

Οὔ μοι τὰ Γύγεω | τοῦ πολυχρύσου μέλει. Archil. fr. 25.
Ὦ κοινὸν αὐτάδελφον | Ἰσμήνης κάρα. Soph. Ant. 1.

Anmerkung. Westphal, Metrik I², 650 verlangt auf Grund der Zeugnisse der Alten über die Percussion des Trimeters (Anonym. de mus. § 97. Juba bei Priscian p. 1321; Caes. Bass. bei Rufin. VI, p. 555 f. K. Terent. M. v. 2249. Atil. Fort. p. 286 K.) die Hervorhebung der 2. Hebung jeder Dipodie durch stärkeren Iktus:

⏒ – ⏑ –‴   ⏒ – ⏑ –″   ⏒ – ⏑ –́.

Der Vers hat, verglichen mit dem trochäischen Tetrameter, durch die anlautende Arsis grössere Lebendigkeit und Energie; die irrationalen Längen dienen dazu, die Lebhaftigkeit zu mässigen und ihm grössere Ruhe und Gemessenheit zu geben. Er ist eines der häufigsten Masse in der ganzen griechischen Dichtung und nächst dem Hexameter am meisten im Gebrauch. Dem Archilochos als seinem Erfinder zugeschrieben, erscheint er zunächst bei diesem und den andern Jambographen im Spottgedicht (daher der Name *ἴαμβος* von *ἰάπτειν*), demnächst in der Komödie als vorwiegendes Metrum des Dialogs und in der Tragödie und dem Satyrdrama gleichfalls als regelmässiger Dialogvers; in der Lyrik ist er nur in beschränktem Gebrauch. Der mannigfaltigen Anwendung entsprechend weist er in seinem Bau gewisse Verschiedenheiten auf.

1. Der Trimeter der **Jambographen** hat die Irrationalität der Arsen seltener, gewöhnlich nur einmal in jedem Verse, Anapaeste noch gar nicht, Auflösungen nicht häufig, meist nur bei den Anfangssilben mehrsilbiger Wörter, höchstens einmal im Verse; als Caesur dient die *πενθημιμερής* bei Archilochos etwa noch einmal so häufig als die *ἑφθημιμερής*.

2. Der **tragische Trimeter** zeigt bis Ol. 89, 4 eine grössere Strenge in seinem Bau, später lockert sich diese, und allerlei Freiheiten finden Eingang. Dem Charakter der Tragödie entspricht eine häufigere Zulassung des Spondeus, durchschnittlich zweimal in jedem Verse. Die Zahl der

Auflösungen[1]) ist gering in der älteren Tragödie: Aeschylus hat nur selten zwei in einem Verse, Sophokles ist freier, besonders in den jüngeren Dramen, Euripides hat zahlreiche Auflösungen nach Ol. 89, 4. — Der Anapaest ist bloss bei Eigennamen erlaubt, zumal bei solchen, die der strenge Bau des Verses verschmäht, nur im ersten Fusse auch bei andern (anapaestisch anlautenden oder eng zusammengehörigen) Wörtern. Über den vereinzelt statt der 1. iambischen Dipodie eintretenden Choriambus (Aesch. Sept. 488. 547. Soph. fr. 785) s. oben § 95,4.

Die Penthemimeres ist die häufigste Caesur, nächst ihr kommt die Hephthemimeres vor:

Θεοὺς μὲν αἰτῶ | τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων. Agam. 1.
ἥκω μὲν οὐκ ἄκλητος, | ἀλλ' ὑπάγγελος. Choeph. 838.

aber es giebt auch Verse, die mitten (nach dem dritten Jambus) geteilt sind, wie Soph. El. 1036: *ἀτιμίας μὲν οὔ, προμηθίας δὲ σοῦ*; doch schwindet das Anstössige der *caesura media*, wenn eine Elisionssilbe über den dritten Fuss hinausgreift, wie Aeschyl. Agam. 20:

νῦν δ' εὐτυχὴς γένοιτ' | ἀπαλλαγὴ πόνων.

Einschnitt im 5. Fusse ist zulässig nach kurzer Senkungssilbe (⏑ | – oder ⏑ |⏑⏑):

καλὸς γὰρ οὑμὸς βίοτος, ὥστε θαυμάσαι. Soph. El. 393.

Ist aber der 5. Fuss ein Spondeus, so darf dessen Arsis nicht Schlusssilbe eines mehrsilbigen Wortes sein, ob nun der Vers auf ein dreisilbiges (resp. viersilbiges) Wort (– ⏑ ⏒ oder ⏑⏑ ⏑ ⏒) oder auf zwei Wörter (– | ⏑ ⏒ oder – ⏑ | ⏒) ausgeht. (Aesch. Pers. 321 *νωμῶν, ὅ τ' ἐσθλὸς Ἀριόμαρδος Σάρδεσιν* ist durch den Eigennamen entschuldigt.) Ohne Anstoss sind Schlüsse wie *κἀξ ἧς ἔφυ* O. R. 458, *τῆς ξυμφορᾶς* O. R. 99. (*Lex Porsoni.*) Vgl. § 89.

Elision am Schlusse des Trimeters ist nur bei Sophokles („*σχῆμα Σοφόκλειον*") mehrmals zu finden (O. R. 29. 332. 785. 1184. 1224. O. C. 17. 1164. Antig. 1031. El. 1017).

3. Der Trimeter der Komödie entbehrt häufig der Caesur, giebt der Auflösung eine grosse Ausdehnung, so dass die dreisilbigen Füsse überwiegen, schliesst den Anapaest nur vom 6. Fusse aus und lässt ihn sonst ohne Einschränkungen zu, oft mehrmals hintereinander, nur wird die Teilung desselben (⏑ | ⏑ – oder ⏑ ⏑ | –) gemieden; selbst der Prokeleusmatikos statt des Jambus (⏑ ⏑ ⏑́⏑) ist vereinzelt zugelassen.[2]) — Vor der 5. Thesis kann auch ein mehrsilbiges Wort mit langer Ultima stehen.

Anmerkung. Auf die Unterschiede im Bau des Trimeters in den verschiedenen Teilen der Komödie macht Th. Zielinski S. 292 f. aufmerksam, namentlich findet er bei den vom Chore in den Epirrhemen gesprochenen Trimetern den strengen Bau der Tragödie. Vgl. auch R. Klotz, Altröm. Metrik S. 371.

4. Der Trimeter des Satyrdramas nimmt eine Mittelstellung ein zwischen dem der Tragödie und dem der Komödie und zeigt überdies je nach dem Charakter der Sprechenden eine grössere oder geringere Strenge des Baues. Die Auflösungen sind zahlreicher als in der Tragödie, die Zu-

---

[1]) J. Oberdick, Krit. Studien I, p. 35 ff. weist auf den Zusammenhang der Auflösungen mit den Cäsuren hin und zeigt, dass die aufgelöste Thesis nach der Penthemimeres ebenso wie nach der Hephthemimeres im tragischen Trimeter durchaus gesetzmässig und die Auflösung im 1. Fusse ohne Anstoss ist.

[2]) Gegen diesen Prokeleusmatikos spricht sich sehr entschieden aus A. Nauck, Mél. Gr. Rom. V, 216 u. 303.

lassung des Anapaests beschränkt sich nicht nur auf Eigennamen und den ersten Fuss.

5. Bei den Mittelgriechen fand der Trimeter eine besondere Pflege, namentlich bei Paulos Silentiarios und Georgios Pisides, nicht in der Gestalt, wie er sich im Drama entwickelt hatte, sondern als zwölfsilbiger Vers nach dem Vorbilde des Lykophron in Anlehnung an den lyrischen Trimeter. Er vermied Auflösungen und Anapaeste und hielt die Senkungen an den graden Stellen (2. 4. 6.) rein, während an 1., 3. und 5. Stelle Längen oder Kürzen zugelassen wurden. Accentuierte Endsilben in dem Schlussworte finden sich noch bei Agathias und Paulos Silentiarios (6. Jahrh.); aber Georgios Pisides im 7. Jahrhundert bildete den Vers mit Vermeidung von accentuierter Schlusssilbe und liess nur Paroxytona oder Proparoxytona am Ende zu; später (schon im 10. Jahrh.) wurden auch die Proparoxytona vom Versende ausgeschlossen und jeder Trimeter musste auf der vorletzten Silbe den Accent haben. — Die Caesur trat nach der 5. oder seltner der 7. Silbe ein; die Hephthemimeres aber schloss eine accentuierte Endsilbe aus, wenn ihr nicht eine Penthemimeres voranging (J. Hilberg, Byzant. Zeitschr. 1898 S. 337 ff.), sie also die Bedeutung der Hauptcaesur hatte, z. B. Hexaem. 7

τῆς τοῦ λόγου σάλπιγγος | ἐμπεφραγμένης.

Wo unreine Senkungen an 2., 4. oder gar 6. Stelle erscheinen, sind dies Verstösse gegen prosodische Korrektheit. Insbesondere werden ᾱ, ῑ, ῡ oft als Kürzen, ᾰ, ῐ, ῠ als Längen gemessen.

Anmerkung. Usener S. 105 schreibt dem iambischen Trimeter eine Entstehung aus zwei ursprünglich selbständigen Kurzversen zu, entweder aus einer katalektischen iambischen Tetrapodie und einer trochäischen Tripodie:

⏒ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑̀ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

oder aus zwei trochäischen Tetrapodien:

⏗ ⏗ ⏑ ⏗ –̀ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗̆.

Auf die eine Bildung weise die Hephthemimeres, die sich in den ältesten iambischen Trimetern noch häufig vorfände, auf die andere die Vorliebe für spondeischen Anlaut in den durch die Penthemimeres gegliederten Versen bei Archilochos.

98. 1. Der Trimeter skazon,[1]) auch Choliamb und Hipponakteischer Vers genannt, gehört zu den *χωλοί* (§ 90) und unterscheidet sich von dem *τρίμετρον ὀρθόν* durch die Länge der letzten Arsis (der vorletzten Silbe):

⏒ – ⏑ ⏗ ⏒ – ⏑ ⏗ ⏒ – – ⏗̆ [2])

τί τῷ τάλαντι Βουπάλῳ συνῴκησας; Hippon. fr. 12 B. (19).

Der Choliambus hat seine regelmässige Caesur entweder (häufiger) nach der Senkung des dritten oder (seltner) nach der des vierten Fusses, öfters beide gleichzeitig:

Anan. 3,1. *εἴ τις καθείρξαι χρυσὸν ἐν δόμοις πολλόν.*

---

[1]) Hephaest. p. 18,11 W. Schol. Heph. p. 151. Anecd. Var. I, 69. Caes. Bass. p. 257 K. Mar. Vict. p. 136 K.

[2]) Dass nicht die vorletzte Silbe den Iktus erhielt, lehrt Plotius Sacerd. p. 519 K: *Hipponacteum trimetrum clodum percutitur sicut iambicum trimetrum archilochium comicum vel tragicum, sed paenultimam longam habet.* Vgl. O. Crusius, Philologus L, 446 f. LIII, 216 f.

[3]) Den Spondeus an 5. Stelle verbietet Caesius l. c.: *hic scazon pessimus erit, qui habuerit alium quinto loco quam iambum: quo tamen sine religione usus est Hipponax.* Ebenso Terent. M. v. 2408.

Er schliesst den Spondeus vom zweiten und vierten Fusse aus, verwendet ihn aber nicht nur im ersten und dritten, sondern auch im fünften, so dass der Vers mit zwei oder mehreren Spondeen schliessen kann:

Anan. fr. 3,2. *καὶ σῦκα βαιὰ καὶ δύ' ἢ τρεῖς ἀνθρώπους.*

Er lässt die Auflösung der Hebungslänge nie im fünften und nur selten im vierten Fusse zu (Phoenix 2, v. 5. 10. 11. 16. 20 sind Ausnahmen) und meidet bis auf Babrios den Anapaest fast gänzlich. Der Versschluss bevorzugt die Länge und wird nicht leicht durch ein einsilbiges Wort gebildet.

2. Bei den älteren Choliambographen ist eine Rücksichtnahme auf den Accent im Schlussfusse nicht zu verspüren; bei Herondas steht allerdings der Accent mit Vorliebe auf der vorletzten Silbe, denn die Hälfte seiner Verse gehen auf Paroxytona, ein Fünftel auf Perispomena aus; aber bei Babrios ist in seinen *μυθίαμβοι* die Betonung der vorletzten Silbe konsequent durchgeführt und zur Regel geworden (vgl. H. L. Ahrens, De crasi p. 31) und zwar trägt sie fast stets den Acut und nur selten den Circumflex und ist in der Regel eine Naturlänge. Babr. 15,1 sq.

Ἀνὴρ Ἀθηναῖός τις ἀνδρὶ Θηβαίῳ
κοινῶς ὁδεύων, ὥσπερ εἰκός, ὡμίλει.

Von Herondas sind die dreisilbigen Füsse mit grosser Mässigung angewendet, der Anapaest nur im 1. Fusse mehrmals, Daktylen nur im 1. und 3. Fusse. Babrios, der seine Verse mit grosser Sorgfalt gebaut hat, wollte durch häufigere Anwendung der Auflösungen dem Verse einen lebhafteren Charakter geben, doch wendet er sie fast nur in der ersten Vershälfte an; Anapaeste sind bei ihm im 1. Fusse nicht selten (s. z. B. 74, 8–10), aber auch von anderen nicht ausgeschlossen.

Der Vers, welcher durch den gebrochenen Rhythmus seines Ausgangs den Eindruck des Hinkens hervorruft (vgl. den Tetrameter *σκάζων* § 90) diente seinem Charakter entsprechend anfänglich bei den älteren Jambographen dem Spottgedichte, so bei Hipponax und Ananios, die als seine Erfinder gelten; bei den Alexandrinern und in späterer Zeit war er ein beliebtes Mass für kürzere Gedichte populären Charakters, besonders für den Mimus und die Fabeldichtung.

3. Der katalektische Trimeter ist nachweisbar bei Archilochos (fr. 101. 102 B.) und Alkman (fr. 74. 75 B.), bei Alkaios (fr. 102) und Sappho (fr. 103), bei den letzteren offenbar als Glied eines Systems; ebenso in der Tragödie, z. B. Soph. El. 1276 f.

τί μὴ ποιήσω; μή μ' ἀποστερή-σῃς
τῶν σῶν προσώπων ἁδονὰν μεθέ-σθαι.

und in der Komödie, z. B. in dem Jakchosliede Ran. 398 f. 404 f. 409 f.

Ἴακχε πολυτίμητε, μέλος ἑορ-τῆς.

99. Der akatalektische Tetrameter (Heph. p. 18,1) ist dem Drama im stichischen Gebrauche fremd, dagegen bei den Lyrikern (Alcm. fr. 9. 10. Alc. fr. 56 B.) und in den gesungenen Partien der Tragödie nachweisbar.

Der katalektische Tetrameter (*μέτρον Ἀριστοφάνειον*) gehört zu den beliebtesten Massen der griechischen Poesie und hat seinen Ursprung in der Volksdichtung, aus der ihn Hipponax in die Litteratur einführte

(daher auch *Ἱππωνάκτειον*). Ausgedehnte Anwendung fand er in der Komödie (in den Parodoi, den Exodoi und den Epirrhemen des Agon); fremd blieb er der Tragödie. Er besteht aus zwei Gliedern, einem akatalektischen und einem katalektischen Dimeter, die durch eine regelmässige Caesur getrennt sind:

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – ⏑ ⌞ . ⏒

Εἴ μοι γένοιτο παρθένος | *καλή τε καὶ τέρεινα.* Hippon. fr. 90 B.

Die vorletzte Länge ist eine dreizeitige (§ 94), daher nicht auflösbar; die vierte Thesis wird nur selten aufgelöst. Der Spondeus und der Daktylos sind zulässig an erster, dritter und fünfter Stelle, ausgeschlossen von der siebenten. Der Gebrauch des Anapaests ist in den Dialogpartien der Komödie weniger beschränkt als im Trimeter: er findet sich im 1., 2., 3., 5. und 6. Fusse ohne Einschränkung, im 4. nur ausnahmsweise, im 7. nur Arist. Thesm. 547 in einem Eigennamen. Die Caesur wird nicht selten vernachlässigt, besonders im dialogischen Tetrameter.[1])

Ran. 941. *ἴσχνανα μὲν πρώτιστον αὐτὴν* | *καὶ τὸ βάρος ἀφεῖλον.*

Aus dem katalektischen iambischen Tetrameter[2]) bildete sich in der byzantinischen Periode der fünfzehnsilbige politische Vers, der auf Prosodie keine Rücksicht mehr nimmt, aber auf der vorletzten Silbe des zweiten und auf der drittletzten oder letzten des ersten Gliedes den Accent fordert (§ 63,18). Er war das Universalmass für die verschiedenartigsten Stoffe; vgl. Tzetzes, Chiliad. XII, 247:

τὰ τῶν βαρβάρων γράφουσι | *λογύδρια ταῖς βίβλοις.*

Der iambische Oktameter, das *octametrum catalecticum, quod vocatur Boiscion*, das Boiskos erfunden zu haben sich rühmt (Mar. Vict. p. 82,26. Rufin. p. 564 K.), überschreitet den zulässigen Umfang eines Verses und ist eine hypermetrische (periodische) Verbindung, die hier in mehrfacher Wiederholung angewendet wird.

Βοΐσκος ἀπὸ Κυζικοῦ, παντὸς γραφεὺς ποιήματος,
τὸν ὀκτάπουν εὑρὼν στίχον Φοίβῳ τίθησι δῶρον.

100. Die iambischen Hypermetra oder „Systeme“ (§ 53,3) werden wie die anapaestischen (§ 84) aus zwei oder mehreren akatalektischen und einem abschliessenden katalektischen Dimeter gebildet; vereinzelt tritt, besonders als *παρατέλευτον*, zwischen die Dimeter ein Monometer, z. B. Aristoph. Nub. 1103 ff.:

ἡττήμεθ', ὦ κινούμενοι,
πρὸς τῶν θεῶν δέξασθέ μου
θοἰμάτιον, ὡς
ἐξαυτομολῶ πρὸς ὑμᾶς.

Die einzelnen Kola stehen durch *συνάφεια* (§ 51) miteinander in Verbindung, sind jedoch in der Regel durch Caesur getrennt. Auflösung der Länge ist häufig, ja sogar im 4. Fusse des Kolon gestattet; der Anapaest ist zulässig wie im Tetrameter, auch zweimal hintereinander wie Ran. 984 *τίς τὴν κεφαλὴν ἀπεδήδοκεν.*

---

[1]) Näheres über die verschiedene metrische Behandlung der dialogischen, chorischen und lyrischen Tetrameter bietet Th. Zielinski, Gliederung d. altatt. Komödie p. 296 ff.

[2]) Eustath. zu Jl. *Α*. p. 11 will ihn aus dem trochäischen Tetrameter ableiten.

Im Dionysos- und Demeterkult erwachsen, ging diese rhythmische Form in die Komödie über, wo sie am gewöhnlichsten in engem Anschluss an eine Gruppe iambischer Tetrameter erscheint, besonders in Streitscenen (Arist. Eq. 367 ff. 443—56. 911—40. Nub. 1089—1104. 1386—90. 1446—52. Lysistr. 382—86. Ran. 971—91).

101. Die iambischen Strophen der Lyrik und der Komödie beschränken sich meist auf eine sehr geringe Zahl von Grundelementen (trim. und dim. cat. u. acat., monom.). Archilochos vereint Trimeter und Dimeter zu einem epodischen Distichon (Heph. p. 71,20), z. B. frg. 86 f. 88. 97 B.

Ὦ Ζεῦ πάτερ, Ζεῦ, σὸν μὲν οὐρανοῦ κράτος,
σὺ δ' ἔργ' ἐπ' ἀνθρώπων ὁρᾷς.

Nachgebildet von Horaz epod. 1—10.

Einfach in ihrem Bau sind auch die Nachbildungen alter volksmässiger und religiöser Lieder in der Komödie; so sind z. B. drei Glieder (2 kat. Dim., 1 akat. Trim.) vereint in der 8mal wiederkehrenden Strophe bei Aristoph. Ran. 416 ff.;

Βούλεσθε δῆτα κοινῇ
σκώψωμεν Ἀρχέδημον;
ὃς ἑπτέτης ὢν οὐκ ἔφυσε φράτορας.

Vier Glieder (je 1 akat. und 1 prokat. Dim.) Av. 1755 ff. ∽ 1759 ff.

⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ . – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́
⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ –́ . – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́

Ein fünfgliedriges Hypermetron bildet jede Strophe in dem Demeterlied Ran. 384 ff. ∽ 389 ff. Je fünf Glieder haben auch die Strophen des Jakchosliedes Ran. 398 ff.

Aus lauter katalektischen Dimetern mit Anaklasis im 2. Gliede besteht das Seikiloslied (Philog. L 169, LII 167):

⏑ – . – . – . –
– ⏑ ⏑ – ⏑ – . –
⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – . –
⏑ ⏖ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – . –

ὅσον ζῇς, φαί-νου·
μηδὲν ὅλως σὺ λυ-ποῦ·
πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ- ζῆν·
τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαι-τεῖ.

Umfangreichere Strophen aus mehreren Perioden bildet Aristophanes in seinen *ᾠδαί.* Das vorwiegende Element ist auch hier stets das Dimetron, teils akatalektisch, teils katalektisch, bald in drei- oder mehrgliedrigen Perioden (Acharn. 1008 ff.), bald in der zweigliedrigen Form des Tetrameters (Ach. 836 f.); zuweilen prokatalektisch in asynartetischen Perioden, wie Lysistr. 256:

– – ⏑ –́ ⏓ – ⏑ –́ . – ⏑ –́ ⏑ – . –́
⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ . – ⏑ –́ ⏑ – . –́

Der Trimeter und der Monometer sind seltener. Als alloiometrische Glieder finden sich das Prosodiakon (Ach. 841, 847, 853, 859. Thesm. 972, 980. Pax 856, 858, 909) und das anapaest. Monometron. Die Komposition ist meist antistrophisch (Ach. 929 ∽ 940. 1008 ∽ 1037. Nub. 1303 ∽ 1311. 1345 ∽ 1391. Pax 856 ∽ 909. Thesm. 969 ∽ 977. Ran. 384 ∽ 389. Plut. 290 ∽ 296.

Equit. 756 ∽ 836. Lys. 256 ∽ 271. 286 ∽ 296. Eccl. 483 ∽ 493); nur einigemale alloiostrophisch (Ach. 263. Pax 508).

Ach. 1008—1017 (*στρ.*).

Χ. Ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας, μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας,
ἄνθρωπε, τῆς παρού-σης.
Δ. τί δῆτ', ἐπειδὰν τὰς κίχλας ὀπτωμένας ἴδητε;
Χ. οἶμαί σε καὶ τοῦτ' εὖ λέγειν. Δ. τὸ πῦρ ὑποσκάλευ-ε.
Χ. ἤκουσας, ὡς μαγειρικῶς κομψῶς τε καὶ δειπνητικῶς
αὑτῷ διακονεῖ-ται;

I. 4 4 4. II. 4 4. III. 4 4. IV. 4 4 4.

102. 1. Die iambischen Strophen der Tragödie erhalten ihr eigentümliches Gepräge durch die häufige Unterdrückung der Senkungen (s. § 94,2) sowohl im Auslaute als im In- und Anlaute der Glieder, durch das seltene Vorkommen irrationaler Längen und die Häufung der Auflösungen bei besonders erregter Stimmung. Die vorwiegenden Bestandteile sind die iambische Tetrapodie und Hexapodie in ihren mannigfachen Formen (s. oben § 94,1. 2); daneben treten als alloiometrische Elemente besonders trochäische und gemischte Tetrapodien, seltener daktylische, anapaestische und ionische Kola auf; der sog. Pherekrateus dient häufig als Periodenschluss. Von den tetrapodischen Gliedern werden meist zwei oder drei, selten vier zur Periode verbunden; die Hexapodie bleibt teils ein selbständiger Vers, teils tritt sie in Verbindung mit der Tetrapodie. In der Kommissur zweier Kola wird die anlautende Arsis gern unterdrückt.

Die iambischen Strophen sind bei Aeschylos (Ag. 192 ff. 218 ff. 238 ff. 367 ff. 403 ff. u. oft) und Euripides (Alc. 213 ff. Suppl. 71 ff. 373. 598. 618. 778. 798. 824. 918. Andr. 464. 1197 u. s.) häufig, aber fast ausschliesslich im Chorliede und im Kommos (monodisch bloss Eurip. Orest. 960 ff.); seltener bei Sophokles (O. R. 190 ff. Trach. 132 ff. 205 ff. El. 472 ff. 504 ff. O. C. 534 ff.) und in parodischer Anwendung bei Aristophanes (Ach. 1190 ff. Aves 410 ff. 851 ff. Nub. 1154 ff. 1206 ff. Vesp. 729 ff. 868 ff.). Sie tragen den Charakter ernster Würde und eines hohen Pathos, sind bewegter als die trochäischen, aber ruhiger als die Dochmien und dienen mannigfachen Stimmungen zum Ausdruck.

Aesch. Agam. 1530—1536.

ἀμηχανῶ- φροντίδος στερη-θεὶς εὐπαλάμων μερι-μνᾶν,
ὅπα τράπω-μαι, πίτνοντος οἴ-κου.
δέδοικα δ' ὄμ-βρου κτύπον δυμοσφαλῆ
τὸν αἱματη-ρόν· ψακὰς δὲ λή-γει.
Δίκα δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θηγάνει βλάβας
πρὸς ἄλ-λαις- θηγάναις μάχαι-ραν.

I. ⏑ – ⏑ ⏊ . – ⏑ ⏊ ⏑ – . ⏊ | . – ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ – ⏊
⏑ – ⏑ ⏊ . – ⏑ ⏊ ⏑ – . –
II. ⏑ – ⏑ ⏊ . – ⏑ ⏊ ⏑ – ⏑ ⏊
⏑ – ⏑ ⏊ . – ⏑ ⏊ ⏑ – . ⏊
III. ⏑ – ⏑ ⏊ ⏑ – ⏑ ⏊ ⏑ – ⏑ ⏊
⏑ – . ⏊ . – ⏑ ⏊ ⏑ – . ⏊

I. 6 4 6. II. 6 6. III. 6 6.

Aesch. Prom. v. 901—906 (*ἐπῳδός*)

I. *ἐμοὶ δ' ὅτι μὲν ὁμαλὸς ὁ γάμος,*
οὐ δέδια, μηδὲ κρεισσόνων θεῶν ἔρως
ἄφυκτον ὄμμα προσδράκοι μ'.

II. *ἀπόλεμος ὅδε γ' ὁ πόλεμος ἄπορα πόριμος οὐδ'*
ἔχω, τίς ἂν γενοί-μαν.

III. *τὰν Διὸς γὰρ οὐχ ὁρῶ*
μῆτιν ὅπᾳ φύγοιμ'- ἄν.

I. ∪ – ∪ ∪́∪ | ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪
– ∪∪ ∪ –́ | ∪ – ∪ –́ | ∪ – ∪ –́
∪ – ∪ –́ | ∪ – ∪ –́ |

II. ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ | ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ | ∪ ∪∪ ∪ –́
∪ – ∪ –́ | ∪ – . –́

III. ∧ – ∪ –́ | ∪ – ∪ –́
– ∪ ∪ –́ | ∪ – . –́

I. 4 6 4. II. 6 4. III. 4 4.

Soph. El. 504 ff. Vgl. meine Cantica d. Soph. S. 48.

Ὦ Πέλοπος ἁ- πρό-σθεν πολύπονος ἱπ-πεί-α,
ὡς ἔμολες αἰ-α-νὴς τᾷδε γᾷ.
εὖτε γὰρ ὁ πον-τι-σθεὶς Μυρτίλος ἐκοι-μά-θη
παγχρυσέων- δί-φρων δύστανος αἰ-κί-αις
πρόρριζος ἐκ-ρι-φθείς, οὔ τί πω
ἔλειπε τούσδ'- οἴ-κους πολύπονος αἰ-κί-α.

I. – ⁀∪∪ ∪ –́ . – . –́ | ∪ ⁀∪∪ ∪ –́ . – . –́
– ⁀∪∪ ∪ –́ . – . –́ . – ∪ –́

II. – ⁀∪∪ ∪ –́ . – . –́ | – ⁀∪∪ ∪ –́ . – . –́
– – ∪ –́ . – . –́ | – – ∪ –́ . – . –́

III. – – ∪ –́ . – . –́ – ∪ –́
∪ – ∪ –́ . – . –́ | ∪ ⁀∪∪ ∪ –́ . – . –́

I. 4 4 6. II. 4 4 4 4. III. 6 4 4.

Arist. Ach. 1190 ff.

ἀτταταῖ, ἀτταταῖ.
στυγερὰ τάδε γε κρυερὰ πάθεα· τάλας ἐγὼ διόλλυμαι
δορὸς ὑπὸ πολεμίου τυπείς.
ἐκεῖνο δ' αἰ-ακτὸν ἂν γένοιτό μοι,
Δικαιόπολις ἂν εἴ μ' ἴδοι τετρωμένον
κᾆτ' ἐγχάνοι- ταῖς ἐμαῖς τύχαι-σιν.

2. Wesentlich verschieden von diesen iambischen Strophen der Tragiker sind die aus der Vereinigung von iambischen und trochäischen Elementen gebildeten Strophen und Systeme, welche in der späteren Tragödie auftreten und, wie es scheint, dem Euripides ihren Ursprung verdanken. Sie finden ihre Anwendung mit seltenen Ausnahmen in Monodien und Wechselgesängen und weichen in der Behandlung der iambischen und trochäischen Glieder von dem in iambischen und trochäischen Strophen üblichen Bau durch seltenere Anwendung der gedehnten Längen

und sehr häufigen Gebrauch der Auflösungen ab; ferner fällt die akatalektische Bildung der trochäischen Bestandteile auf.

Bei Euripides erscheinen die Jambo-Trochäen antistrophisch gebildet im Chorlied Helen. 167 (Parodos) und Phoen. 1019 ff. (Stasimon), ebenso bei Sophokles im Kommos O. C. 1677 ∾ 1704, 1688 ∾ 1715, 1724 ∾ 1737; in allen andern Fällen ist der Bau alloiostrophisch (Helen. 330. Orest. 982. Iph. A. 1475. Phoen. 1710 und in der Parodie Arist. Thesm. 1022. Beispiel: Phoen. v. 1732 ff.

Σφιγγὸς ἀναφέρεις ὄνειδος;	–́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑
ἄπαγε τὰ πάρος εὐτυχήματ' αὐ-δῶν.	⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ . – ∧
τάδε σ' ἐπέμενε μέλεα πάθεα	⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
φυγάδα πατρίδος ἄπο γενόμενον,	⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
ὦ πάτερ, θανεῖν- που.	–́ ⏑ – ⏑ ⊔́ . – ∧
ποθεινὰ δάκρυα παρὰ φίλαισι παρθένοις	⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́
λιποῦσ' ἄπειμι πατρίδος ἀποπρὸ γαί-ας	⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – . –́
ἀπαρθένευτ' ἀλωμένα.	⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́

Allgemeines: Boeckh, M. P. p. 120 sq. — G. Hermann, Elem. p. 96—158. Epit. § 132—183. — Westphal II[2] 441—48 u, 478—544. — Christ[2] p. 313—365. — Dindorf, De metris poet. scen. p. 31 sq. — Rossbach III[3], 2, 217—322.

Zum Trimeter: R. Porson, Praef. ad Hecub. p. XX sq. (1790). — C. Reisig, Coniectanea in Aristoph., Lips. 1816. — G. R. Hanow, Exerc. crit. in com. Graecos, Hal. 1830. — Fritzsche, De trim. Graec. comico, I, Rostoch. 1831. — Fr. W. Kohlrausch, De diaeresi in medio trim. iamb. ap. Soph., Gött. 1838. — Gotthold, Schlusscreticus des iamb. Trim. d. Gr. u. Röm., Ztschr. f. GW. VIII. 1854. 695 ff. — Preuss, De senarii Graeci caesuris, Regim. 1859. — A. Schmidt, De caesura media in Graec. trim. iamb., Bonn 1865, diss. — C. F. Müller, De pedibus solutis in dialogorum senariis Aeschyli, Soph. Eurip., Berol. 1866; ders., De ped. sol. in trag. minor. trim. iamb., Berol. 1879. — J. Rumpel, Die Auflösungen im Trim. des Eurip., Philol. XXIII p. 407 ff.; im Trim. des Soph. u. Aeschyl., Philol. XXV (1867), p. 54 ff. — Ders., (rein. iamb. Trim.) Philol. XXV p. 471; Der Trim. des Aristoph., Philol. XXVIII p. 599 ff. De trimetri Graeci exitu, Insterburg 1872. — W. Hamacher, De anapaesto in trim. Aeschyl., Trier 1867, Pr. — E. Szelinski, Die Auflösungen im Trim. des Aesch. u. Soph., Hohenst. 1868, Progr. — G. Widegren, De numero et conformatione pedum solutorum in senariis Aristoph., Upsal. 1868. — C. Bernhardi, De incisionibus anapaesti in trim. com. in Acta soc. phil., Lips. I, p. 245 ff. (1872). — N. Wecklein, Studien z. Aeschyl., Berlin 1872 p. 130 (über d. 5. Fuss). — B. Brill, Ueber dipod. od. tripod. Messung u. über d. Cäsur d. iamb. Trim., Königsbg. 1873; ders., De Aristoxeni fragm. quibusd. atque senarii graeci caesura inde diiudicanda, Jena 1876. — R. Röding, De graec. trim. iamb. caesura penth. et hephth. carentibus, Upsal. 1874. — O. Naumann, Die Cäsuren im Trim. d. soph. El., Belgard. 1877, Progr. — S. Mekler, Zur Revision der Frage der *caesura media* im iamb. Trim. des Eurip., Wien 1878, Progr. Nachlese z. Frage der *caesura media*, Wiener Stud. 1881 S. 37 ff. — M. W. Humphreys, On certain effects of elision. in: Transact of Amer. Phil. Associat., Baltimore 1879. — J. Hilberg, Prinzip d. Silbenwägung, Wien 1879, p. 206 ff. — E. Philipp, Der iamb. Trim. u. sein Bau bei Soph., Prag 1879, Progr. — J. Oberdick, Ueber die Auflösungen im dialog. Trimeter der Trag. in: Kritische Studien I, Münster 1884, p. 35 ff. und N. phil. Rundschau 1887 p. 165 ff. — W. Meyer, Ueber den Wortaccent in der altlat. Poesie, München 1884, p. 30 ff., 66 ff., 110 ff. — Th. Zielinski, Die Gliederung der altattischen Komödie, Leipz. 1885, p. 292 ff. — H. Usener, Altgriechischer Versbau, Bonn 1887, p. 104 ff. (über d. Trim des Archilochos).

Fr. Polle, Festschr. d. Vitzt. Gymn. (f. Zittau), Leipz. 1886. — Chaignet, Le vers iambique, Paris 1887. — Fr. Perschinka, De mediae et novae comoediae atticae trimetro iambico, in Dissert. philol. Vindob. III, 321—373. — Rich. Klotz, Altröm. Metrik, Leipz. 1890, S. 187 f. 371 f.

Ueber den byzantinischen Trimeter: W. Studemund, Ind. lect. Vratisl. aest. 1887. — J. Hilberg, Wiener Studien VIII (1888) 282—312. X (1888) 50—92. Byzant. Ztschr. 1898 S. 337 ff. — W. Meyer, Abh. d. bayr. Akad. 1884 S. 110 ff., Sitz.Ber. d. bayr. Akad. 1884 p. 1013 ff. — J. G. Brambs, De auctoritate trag. *Χριστὸς πάσχων*, Eichstädt 1883. — C. Fr. Müller, Ignatii diac. tetrasticha iamb., Kiel 1886. — Fr. Kuhn, De Ignatii, Theodosii etc. legibus metr., Bresl. phil. Abh. VI, 121 ff.

Zum Choliamb: C. Lachmann, Praef. ed. Babrii, Berol. 1845 p. XII sq. — A. Eberhard, Observ. Babr., Berl. 1865 u. Praef. Babrii, Berol. 1875. — Fr. Hansen, Ein musik. Lautgesetz in d. quantitierenden Poesie d. Gr., Rh. Mus. 38. Bd. (1881) S. 222 ff. — M. Ficus, Ueber den Bau d. griech. Choliambus, insbes. über den des babrian. Mythiambus in Rossbachs Spez. griech. Metrik (III, 2) S. 808—848. — A. Witkowski, Observ. metr. ad Herodam, Cracov. 1893, (Anal. Gr. Lat.). — O. Crusius, De arte metrica Babrii in s. Ausg. d. Babrios p. XXXIV ff. 1897. — L. Radermacher, Philol. LV (1895), S. 433 ff.

Jambische Strophen v. Rossbach, Spez. Metrik (1889) p. 239—322. — v. Wilamowitz, Commentar. metr. I. II, Götting. 1895 (Ind.). — A. Preuss, De versuum iamb. in melicis partibus usu aeschyleo, Leipzig 1896, Diss.

Zu den politischen Versen: L. Struve, Ueber d. metr. Gesetz d. accent. Trimeter, Königsbg. 1820, Pr.; ders., Der polit. Vers der Mittelgriechen, Hildesh. 1828. — F. Henrichsen, Ueber die sog. polit. Verse bei d. Gr., aus d. Dän. übers. v. Friedrichsen, L. 1839. — Fr. Ritschl, Accentuierte Verse, Opusc. I, 289 ff. — Westphal, III[2], 1, p. 84 ff. — K. Krumbacher, Geschichte der byzantin. Litteratur, 2. A., München 1897, S. 648 ff.

Die ionischen und choriambischen Metra.[1])

103. Im Ionikus sind sechs Chronoi zu einem Fusse vereint, zwei davon gelten als Arsis, vier als Thesis; das Verhältnis von Thesis zu Arsis ist also 2 : 1, und der Ionikus gehört dem diplasischen Genos an (s. § 42).

ϑ. α   α ϑ.
◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡   ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Geht die Thesis voran und die Arsis folgt nach (⏊ – ◡ ◡), so heisst der Fuss ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος, *ionicus a maiore,* fallender Ioniker; geht aber umgekehrt die Arsis der Thesis vorauf (◡ ◡ ⏊ –), so heisst er ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος, *ionicus a minore,* steigender Ioniker (Aristid. Quint. p. 36 u. 55 M.).

Den Namen ἰωνικοὶ scheint das Versmass erst in der alexandrinischen Zeit von dem Dialekt der Dichtungen erhalten zu haben; der alte bei den Rhythmikern übliche Name war βακχεῖοι.

Mit dem Ionikus gehört dem rhythmischen Zeitwerte nach eng zusammen der echte Choriambus, bei dem gleichfalls sechs Chronoi zu einem Fusse vereint sind:

– ◡ ◡ –

Diese sechs Chronoi gliedern sich ebenso wie die Ioniker diplasisch, wenn vier Chronoi die Thesis, zwei die Arsis bilden, wobei der Iktus auf der letzten Länge steht:

⏊ – ◡ ◡ ⏊ – ◡ ◡ ⏊ – ◡ ◡ ἰων. ἀπὸ μείζονος,
– ◡ ◡ ⏊ – ◡ ◡ ⏊ – ◡ ◡ ⏊ χορίαμβοι,
◡ ◡ ⏊ – ◡ ◡ ⏊ – ◡ ◡ ⏊ – ἰων. ἀπ ἐλάσσονος.

Der Choriambus lässt aber auch eine andere Gliederung zu, indem er sich in zwei gleich grosse Teile zerlegt, also in eine Thesis von drei und eine Arsis von drei Chronoi zerfällt (§ 42,2):

⏊ ◡ | ◡ – oder – ◡ | ◡ ⏊

Er steht dann mit der iambischen Dipodie in engerer Verwandtschaft, die gleichfalls isische, nicht diplasische Gliederung hat. Vgl. §§ 45 u. 95,1. Daher wird der Choriamb von Aristoxenus und Aristides p. 40 M als δάκτυλος κατὰ βακχεῖον bezeichnet.

---

1) Aristox. Rh. p. 302 M. Aristid. p. 55. Heph. 30 f., 35 f., 37 f. Schol. Heph. p. 189 f. Mar. Vict. p. 89 sq. K. Augustin. de mus. II, 6.

Verschieden von dem echten sechszeitigen Choriamb ist der aus Katalexis der daktylischen Dipodie entstandene –́ ⏑⏑ ⊔, der nur die äussere Form desselben hat (s. § 65).

Die Ioniker.

104. 1. Der Charakter[1]) des ionischen Rhythmus wird als weichlich und schlaff bezeichnet, doch kommt der Gegensatz des steigenden und des fallenden Ionikers auch im ἦθος zur Geltung: die Anakrusis giebt dem Rhythmus mehr Schwung und Erregung.

Als Grundformen der ionischen Füsse gelten:

–́ – ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ –́ –

Die selteneren Nebenformen entstehen durch Zusammenziehung der beiden Kürzen oder durch Auflösung einer Länge (§ 42,5):

–́ – –   – –́ –

–́ ⏑⏑ ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ –́ ⏑⏑

⏑́⏑ – ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ ⏑́⏑ –

oder auch beider in Verbindung miteinander, z. B.

⏑́⏑ – –   – –́ ⏑⏑.

Beide Längen zugleich aufzulösen, war nicht üblich; auch die molossische Form war nur selten (Sapph. fr. 57).

Eine irrationale Länge (§ 42) statt der einen Kürze giebt dem ionischen Fusse die Formen:

–́ – ⏑ α   α ⏑ –́ –;

z. B. Aeschyl. Suppl. 1021: *περιναίον|ται παλαιόν.*

1030: *τόδε μειλίσ|σοντες οὖδας.*

Vgl. Prom. 405. Aristoph. Ran. 328. 336. 346. Thesm. 107. 116. 117. 123. Umgekehrt erscheint statt der ersten Länge des Ionicus a maiore im Anlaut des Gliedes eine Kürze, also der anlautende Fuss in der Form:

⏑́ – ⏑ ⏑ statt –́ – ⏑ ⏑.

z. B. Sapph. fr. 54,3. *πόας τέρεν ἄνθος μάλακον μάτεισαι.*

Vgl. Heph. p. 37,8. Schol. Heph. p. 193. Arist. Q. c. 27 p. 55 W.

2. Zum Kolon vereinigen sich entweder zwei oder drei Ionici; ein Megethos von vier ionischen Füssen überschreitet den zulässigen Umfang der diplasischen Kola (§ 46):

–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ } dimeter ion. { a maiore.
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ ⏓ } dimeter ion. { a minore.

–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ } trim. ion. { a maiore.
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – } trim. ion. { a minore.

Die katalektischen Kola aus fallenden Ionici ersetzen die beiden Arsissilben des letzten Fusses durch zweizeitige Pause (s. §§ 42,5 u. 48,1):

–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⋀ | –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⋀,

die aus steigenden Ionici ersetzen die zweite Länge des letzten Fusses durch Dehnung der vorhergehenden zum *χρόνος τετράσημος* oder durch zweizeitige Pause:

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ ⊔́ oder ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ ⋀.

---

[1]) Aristid. p. 37 M. *ἰωνικὸς δὲ διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ φορτικόν, ἐφ' ᾧ καὶ οἱ Ἴωνες ἐκωμῳδήθησαν.* — Schol. Heph. p. 190 *χαυνά εἰσι τὰ ἰωνικά.* — Caes. Bass. p. 274 K. *ionicon ἀπὸ μείζονος aptum . . . mollibus versibus.* Mar. Vict. p. 90 K.

Auch im Inlaute der steigenden Ionici ist Ersatz der zweiten Länge durch Dehnung zulässig, z. B.

⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ – | ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ ⋏

Aesch. Pers. 70 *Ἀθαμαν-τίδος Ἕλλας*. ib. 72. *ζυγὸν ἀμ-φιβαλὼν αὐχένι πόντου*.

105. Eine besondere Eigentümlichkeit des ionischen Versmasses ist die sogenannte Anaklasis (Heph. p. 37,12; Schol. Heph. p. 194,7. 200,20 ff. Mar. Vict. p. 93,19. 64,27 K.), bei welcher eine kurze Silbe mit der vorhergehenden langen ihren Platz vertauscht, zunächst beim Zusammentreffen zweier Füsse:

rein: ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ ⋏
anaklastisch: ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ – ⏑ ⏗ ⋏

στυγερῶν πέλοι τόδ' ἆθλον *πόλεων τ' ἀναστάσεις*

oder mit anderer Form der Katalexe ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ – *προδίκοις Ἀτρείδαις* (Ag. 451), *σὺ δὲ σῦκά μ' αἰτεῖς* (Arist. Vesp. 303). Hier findet für den Eintritt der irrationalen Silbe des zweiten Fusses ein Ausgleich im ersten statt.

Aber auch im Innern des Fusses gestatten die freier gebildeten Ioniker den Umtausch von Länge und Kürze, so dass für den Ionicus a maiore ein Ditrochaeus, für den Ionicus a minore ein Diiambus eintritt:

⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ . . . ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – . . .
⏗ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ . . . ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ – . . .
⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ –
⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⋏ ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ ⋏
⏗ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⋏ ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⋏

Ionici a maiore.

106. 1. Aus fallenden Ionikern sind akatalektische und katalektische Trimeter gebildet worden, beide mit Zulassung der Anaklasis von Sappho (fr. 54. 53):

⏗ – ⏑ ⏑ | ⏗ – ⏑ ⏑ | ⏗ ⏑ – ⏑
Κρῆσσαί νύ ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν
ὠρχεῦντ' ἀπάλοισ' ἀμφ' ἐρόεντα βῶμον.
⏗ – ⏑ ⏑ | ⏗ ⏑ – ⏑ | ⏗ – ⋏
πλήρης μὲν ἐφαίνετ' ἁ σελάννα.

Die letzteren führen den Namen *Πραξίλλεια* (Heph. p. 36. Schol. Heph. p. 191). — Den akatalektischen Tetrameter hat Sappho fr. 76 (Heph. p. 37):

⏓ – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – ⏑ – –
Εὐμορφοτέρα Μνασιδίκα τᾶς ἀπάλας Γυρίννως.

Ebenso fr. 77—80 B. — Vier Dimeter der Form ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏗ ⏑ – ⏒ sind zu einem viergliederigen System vereint fr. 52 B.:

Δέδυκε μὲν ἁ σελάννα
καὶ Πληίαδες, μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

2. Das gebräuchlichste Metrum in fallendem ionischen Rhythmus war das Sotadeion,[1]) so genannt nach dem Alexandriner Sotades, dem Hauptvertreter der *ἰωνικοὶ λόγοι* (Athen. XIV p. 620 c.), der den Vers nicht erfunden, sondern ihn in die Poesie eingeführt und kunstmässig behandelt hat.

Der sotadeische Vers ist die Verbindung zweier ionischer Dimeter, eines akatalektischen und eines katalektischen, also ein katalektischer ionischer Tetrameter. Er wird mit grosser Freiheit im Gebrauche der Auflösung, Zusammenziehung, Irrationalität und Anaklasis behandelt. Der Einschnitt nach dem ersten Kolon gilt zwar als Regel, wird aber häufig nicht beobachtet. Reine Form:

´ – ∪ ∪ ´ – ∪ ∪ | ´ – ∪ ∪ ´ ⏑̲ ⋀

Ἥρην ποτέ φασιν Δία | τὸν τερπικέραυνον. Sotad. b. Heph. p. 37.
Der Ditrochäus kann an 1., 2. oder 3. Stelle, auch an 1. und 2., an 1. und 3., an 2. und 3. zugleich, ja an 1., 2. und 3. Stelle gleichzeitig eintreten, am häufigsten steht er an 3. Stelle. So ergeben sich folgende Formen:

a. ´ ∪ – ⏓ ´ – ∪ ∪ | ´ – ∪ ∪ ´ ⏑̲
b. ´ – ∪ ∪ ´ ∪ – ⏓ | ´ – ∪ ∪ ´ ⏑̲
c. ´ – ∪ ∪ ´ – ∪ ∪ | ´ ∪ – ∪ ´ ⏑̲
d. ´ ∪ – ⏓ ´ ∪ – ⏓ | ´ – ∪ ∪ ´ ⏑̲
e. ´ ∪ – ⏓ ´ – ∪ ∪ | ´ ∪ – ∪ ´ ⏑̲
f. ´ – ∪ ∪ ´ ∪ – ⏓ | ´ ∪ – ∪ ´ ⏑̲
g. ´ ∪ – ⏓ ´ ∪ ´ ⏓ | ´ ∪ – ∪ ´ ⏑̲

(c) *σείων μελίην Πηλιάδα | δεξιὸν κατ' ὦμον.* Sotad. bei Heph. p. 11.
(f) *ἐκ δενδροφόρου φάραγγος | ἐξέωσε βροντήν.* Athen. XIV. p. 621.
(g) *σαρκικὸν γὰρ εἶχε χρῶτα | καὶ τὸ δέρμ' ὅμοιον.* Schol. Heph. p. 190 W.

Die Sotadeen waren nicht für Gesang bestimmt, sondern für blosse Recitation *μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως* (Aristid. c. 13 p. 32), d. h. mit ausdrucksvoller Gestikulation. Dem Sotades folgten Alexander der Aetoler, Pyres, Timon und andere Dichter von *φλύακες* und *κίναιδοι* (vgl. Suid. s. v. *Σωτάδης*); dann Moschion in einem Epigramm bei Puchstein, Epigr. in Aegypto reperta p. 9 und Lukian, Tragodopodagra v. 113—124.

3. Das *Κλεομάχειον* (Heph. p. 36 W.) ist ein akatalektischer Dimeter, der Anaklasis zulässt: ´ – ∪ ∪ | ´ – – oder ´ ∪ – ∪ | ´ – – mit regelmässiger Zusammenziehung an 2. Stelle: *τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν | ἐψόφησ'; ἐγὼ πίνων.* Er diente wahrscheinlich als Glied grösserer Systeme, wie sie Laevius und Varro zum Vorbild nahmen.

4. Zu den Ionikern rechnet Hephaestio p. 35 auch das siebensilbige Telesilleion, *τὸ ἰωνικὸν ἑφθημιμερές*

⏒́ – ∪ ∪ | ´ ∪ –

Ἅδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι mit *ἀδιάφορος συλλαβή* im Anlaute (Schol. Heph. p. 191,4 W.), das sich häufig in Prozessionsliedern in systematischer Verbindung findet und in der kürzeren Form ⏓ – ∪ ∪ – . – im Periodenschluss

[1]) Hephaest. p. 36 W. Schol. Heph. p. 192. Caes. Bass. p. 255. Mar. Vict. p. 131. Servius p. 459 K. Diomed. p. 510,33. | *Sotadeus vocatur, quia Sotades eo plurimum usus est.*

auftritt (s. oben § 82,3), z. B. Soph. O. C. 1049 ἢ λαμπάσιν ἀκταῖς nach dem Beginne εἴην ὅθι δαΐων | ἀνδρῶν τάχ' ἐπιστροφαὶ κτλ.

Ionici a minore.[1])

107. 1. Der anakreontische Vers, das beliebteste Metrum der erotischen und sympotischen Dichtung (Heph. p. 40), ist ein akatalektischer ionischer Dimeter, welcher gewöhnlich Anaklasis hat. Seine beiden Formen sind also:

⏑ ⏑ ⏊ – ⏑ ⏑ ⏊ ⏓ und ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ – ⏑ ⏊ ⏓

Er erscheint bei Anakreon noch als Glied eines Systems, z. B. fr. 62 φέρ' ὕδωρ, φέρ' οἶνον, ὦ παῖ, | φέρε δ' ἀνθεμεῦντας ἡμὶν | στεφάνους, ἔνεικον, ὡς δὴ | πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω, in reiner Form fr. 63, 11 ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις. Ebenso bei den Dramatikern z. B. Arist. Thesm. 104 τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος; mit irrationaler Silbe (§ 104,1) im 2. Fusse v. 123 σέβομαι Λατώ τ' ἄνασσαν, in beiden Füssen v. 111 f.: χαῖρε καλλί|σταις ἀοιδαῖς. Vgl. Eurip. Cycl. 495 ff. — In der späteren Zeit gelten die einzelnen Kola als selbständige στίχοι, so z. B. in den sog. Anakreontea, wo die Schlusssilbe anceps ist und andere Freiheiten im Versbau einreissen. Anakreont. 2 B. ἄγε ζωγράφων ἄριστε, | λυρικῆς ἄκουε μούσης κτλ. — Über das Verhältnis des anakreontischen Verses zu dem Hemiamb. s. § 96.

Aus dem anakreontischen Verse bildet sich in der byzantinischen Zeit ein achtsilbiger Vers, der die Rücksicht auf Prosodie aufgiebt und den Wortaccent auf der vorletzten Silbe fordert: εἰ πλειστάκις ἁμαρτήσας | τοσαυτάκις ὑπεσχέθην | ἀποσχέσθαι τῆς κακίας u. s. w. (Boissonade, Anecd. Gr. III p. 456 ff.); vgl. Fr. Hanssen, Ueber die unprosod. Anakreontea bei Rossbach, Spez. Metrik, S. 869 f.

2. Der katalektische Dimeter in reiner Form (Heph. p. 40 W.) wurde von Timokreon fr. 6 gebraucht:

Σικελὸς κομψὸς ἀνὴρ ⏑ ⏑ ⏊ – ⏑ ⏑ ⏊ ⏅
ποτὶ τὰν ματέρ' ἔφα. ⏑ ⏑ ⏊ – ⏑ ⏑ ⏊ ∧

Mit irrationaler Silbe im Anlaut (§ 104,1) und Auflösungen erscheint er als Schlussglied bei Aristophanes, z. B. Thesm. 106. 113. 122:

δαίμονας ἔχει σεβίσαι. <u>α</u> ⏑ ⏑́⏑ – ⏑ ⏑ ⏊ ⏅
γέρας ἱερὸν προφέρων. ⏑ ⏑ ⏑́⏑ – ⏑ ⏑ ⏊ ⏅
διανεύματα Χαρίτων. ⏑ ⏑ ⏊⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏊ ⏅

3. Der akatalektische Trimeter findet sich in stichischer Anwendung teils rein, teils mit Anaklasis bei Sappho (fr. 87. 88) und Anakreon (fr. 50—54), z. B. τί με Πανδίονις, ὦ Ἤρανα χελίδων; mit anlautenden Diiambus (§ 105,2) bei Alkman fr. 83. 84:

⏒ – ⏑ ⏊ | ⏑ ⏑ ⏊ – | ⏑ ⏑ ⏊ –
περισσόν · αἰ γὰρ Ἀπόλλων ὁ Λύκηος

und (anaklastisch) bei Sappho fr. 59

– – ⏑ ⏊ | ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ | – ⏑ ⏊ – | Ψάπφοι, τί τὰν πολύολβον Ἀφροδίταν.

Der katalektische Trimeter erscheint bei Anakreon fr. 55:

Διονύσου σαῦλαι Βασσαρίδες.

---

[1]) Heph. p. 37 sq. W. Schol. Heph. 193. Mar. Vict. p. 93 K.

4. Der katalektische Tetrameter [1]) heisst wegen seines Gebrauchs in den Gesängen des Kybelekults *μητρῳακόν* oder *γαλλιαμβιακὸν μέτρον*. Er besteht aus einem akatalektischen und einem katalektischen Dimeter und gestattet die Anaklasis in beiden Gliedern, ebenso Auflösung und Zusammenziehung in grosser Freiheit. Grundform:

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – | ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ ≚ ∧

Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης | φιλόθυρσοι δρομάδες.

Einen in stichischer Wiederholung von Anakreon gebrauchten brachykatalektischen Tetrameter führt Hephaestio p. 39 W. an:

⏑ ⏑ –́ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – –

μεγάλῳ δηὖτέ μ' Ἔρως ἔκοψεν ὥστε χαλκεύς. fr. 47.

108. Längere hypermetrische Perioden und Systeme (§ 53,3) wurden aus reinen Dimetern und *ἀνακλώμενοι* gebildet. Ursprünglich herrschte innerhalb derselben Synaphie (§ 51), so bei Alcm. fr. 85 A, bei Alc. fr. 59 B.

ἔμε δείλαν, ἔμε πασᾶν | κακοτάτων πεδέχοισαν

und seiner Nachahmung bei Horaz. c. III, 12, wo zehn ionische Füsse zu einem Hypermetron vereint sind; bei Anakreon fr. 41. 42. 43. 51. 62. 63. 65 und im Paean des Isyllos der *κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους* (§ 61) von je 6—13 Füssen gegliedert ist.[2]) Auch die katalektischen Dimeter bei Timokreon fr. 6 werden als Glieder einer Periode zu gelten haben. — In der späteren Zeit lockerte sich das Band der Periode und die einzelnen Kola erschienen als selbständige *στίχοι*, s. § 107,1.

109. 1. Die kleineren Strophen der Lyriker und Dramatiker sind eigentlich nur Systeme von einfachem Bau, die zwei- oder mehrmals wiederholt werden. Hierher gehört das oben erwähnte dekametrische System des Alkaios (fr. 59), welches antistrophisch [3]) wiederkehrte; ebendahin die sechsgliederigen Strophen des Anakreon fr. 43 und 62 (s. § 107,1), wo sich die sechs Glieder so gruppieren, dass das vorletzte jedesmal aus reinen Ionikern ohne Anaklasis besteht (Fr. Blass, Rh. Mus. 29. Bd. S. 155):

πολιοὶ μὲν ἡμὶν ἤδη	⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,	⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –
χαρίεσσα δ' οὐκέθ' ἥβη	⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –
πάρα, γηράλεοι δ' ὀδόντες,	⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –
γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς	⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –
βιότου χρόνος λέλειπται.	⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –

Ähnlich gebaut sind das monostrophische Trinklied Eurip. Cycl. 495 *μάκαρ ὅστις εὐιάζει*, wo die Schlussreihen ähnlichen Wechsel zeigen:

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – –́ –;

die kleinen Strophen in der Exodos von Aeschylos' Supplices v. 1018 = 1026, 1022 = 1031, 1053 = 1058; die drei- und viergliederigen im

---

[1]) Heph. p. 38 sq. Schol. Heph. 194. Caes. Bass. p. 261 K. Mar. Vict. p. 95 K. Terent. M. v. 2885. Diom. p. 514.

[2]) Vgl. Semitelos, Ἀρχαιολ. ἐφήμερ. 1885, p. 94 ff.

[3]) Dass hier eine antistrophische Entsprechung stattfand, sagt unzweideutig Heph. π. ποιήμ. p. 67 W.: ἡμεῖς — κατὰ σχέσιν αὐτὸ (τὸ ᾆσμα) γεγράφθαι φαμέν..

Musenlied[1]) bei Arist. Thesm. 102 ff., welche mit katalektischem Dimeter schliessen, z. B. v. 111 ff.:

χαῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς, ⏖ ⏑ ⏑́ – ⏖ ⏑ ⏑́ –
Φοῖβ', ἐν εὐμούσαισι τιμαῖς ⏖ ⏑ ⏑́ – ⏖ ⏑ ⏑́ –
γέρας ἱερὸν προφέρων. ⏑ ⏑ ⏑́⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ∧

Vgl. auch Vesp. 291 = 304 (Parodos).

Die späteren Griechen bildeten aus (meist 6) Anakreonteen und (meist 2) ionischen Trimetern die sog. *οἶκοι* und *κουκούλια*. Vgl. Schol. Heph. p. 153.

2. Die grösseren Strophen, welche sowohl die Tragödie als die Komödie bietet, haben zwar als Grundelemente auch die ionischen Dimeter und Trimeter, doch treten zu diesen noch andere Glieder hinzu, namentlich als proodische oder epodische Bestandteile, z. B. der choriambische Tetrameter Soph. O.R. 483 ff.:

Δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταράζει σοφὸς οἰωνοθέτας,
οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀπὸ [δόξης] · ὅτι λέξω δ' ἀπορῶ.
πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐνθάδ' ὁρῶν οὔτ' ὀπίσω.
τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις
ἢ τῷ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ'; οὔτε πάροιθέν
ποτ' ἔγωγ' οὔτε τὰ νῦν πω u. s. w.

In einigen Strophen des Dramas treten die Ionika nur als nebengeordnete Bestandteile auf, wie Aesch. Ag. 691 = 709. 744 = 757. Choeph. 789 = 827. Soph. Phil. 1175. O. C. 212. El. 1058.

110. Die Ioniker waren ein beliebtes Mass in den Liedern des Dionysos-, Demeter- und Kybelekults, sie wurden frühzeitig schon im Hyporchem, im Trink- und Liebesliede angewendet, so von Alkman, Alkaios und Sappho, besonders aber von Anakreon; dem letzteren schloss sich die spätere sympotische und erotische Lyrik an, welche die *δίμετρα ἀνακλώμενα* bevorzugte, ein bis in die späteste Zeit vielbeliebtes Mass.

Von dem Gebrauche der Ioniker in der Chorlyrik zeugen Pindar fr. 189 und 203, Simonides fr. 32. 37. 53, Timotheos fr. 12. 14. Telestes fr. 5.[2])

Das Drama gebrauchte sie in dionysischen Gesängen und Liedern orgiastischen Charakters, z. B. Eurip. Bacch. 64 ff. 370. 519. 556. Arist. Ran. 324 (Tanzlied des Mystenchors), Eur. Cycl. 495 (Trinklied), und in wehmütigen Klageliedern,[3]) sowohl chorischen als monodischen (Aesch. Pers. 65. 81. 102. 648. 694. 949. Choeph. 327. 789. Soph. O.R 483. Phil. 1175. Eurip. Suppl. 42 ff. 54 ff.).

Die Choriamben.[4])

111. Choriambische Kola können den Umfang des Trimetrons nicht übersteigen, wie die ionischen; es giebt also choriambische Dimeter

– ⏑ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ *δεῦτέ νιν ἄβραι Χάριτες.* Sapph. fr. 60

und Trimeter – ⏑ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑́.

---

[1]) Vgl. über die Responsion Zielinski, Gliederung. d. Kom. p. 88.

[2]) Vgl. Wilamowitz, Philol. Unters. IX, p. 141 ff.

[3]) Schol. Aeschyl. Prom. 128 *ὁ ῥυθμὸς Ἀνακρεόντειός ἐστι κεκλασμένος πρὸς τὸ θρηνητικόν .... ἐχρῶντο δὲ αὐτοῖς οὐκ ἐν παντὶ τόπῳ, ἀλλ' ἐν τοῖς θρηνητικοῖς.*

[4]) Heph. p. 30 W. Schol. Heph. p. 179. Mar. Vict. p. 86. 127.

Mit den Ionikern gemeinsam ist den Choriamben auch die Anaklasis, die Vertretung durch die iambische Dipodie, wobei in dem schwächer betonten ersten Taktteile des sechszeitigen Choriambus die drei Chronoi sich zu ◡ – statt zu – ◡ verbinden, so dass statt

– ◡ ◡ – die Taktform ◡ ◡ ◡ –

entsteht. Der choriambische Dimeter erhält durch das Eintreten dieser Anaklasis, je nachdem sie den ersten oder den zweiten Choriamb trifft, folgende Formen:

a. ◡ – ◡ – – ◡ ◡ – diiambisch-choriambischer Dimeter.

b. – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – choriambisch-diiambischer Dimeter.[1])

ἔρως ἀνίκατε μάχαν Soph. Ant. 781.

ἐκ ποταμοῦ 'πανέρχομαι Anacr. fr. 21.

112. Durch Anwendung der Katalexis im Innern oder am Schlusse von b entstehen die beiden Formen:

– ◡ ◡ – . – ◡ – *ὦ ξένοι αἰ-δόφρονες* Soph. O. C. 237.

– ◡ ◡ – ◡ – . – *παρθένον ἀδύφωνον* Sapph. fr. 61;

durch zweimalige Unterdrückung einer Kürze (Brachykatalexis):

– ◡ ◡ – . – . – *νῦν ὑπόχειρ ναί-εις* Soph. El. 1092;

durch Auflösung der 1. Länge und durch Irrationalität der anlautenden Kürze in a:

◡ ◡◡ ◡ – – ◡ ◡ – *διὰ τὸν Ἔρωτ', οὐ γὰρ ἐμοὶ* Anacr. fr. 22.

– – ◡ – – ◡ ◡ –

113. Der choriambische Trimeter findet sich rein d. h. aus lauter Choriamben gebildet nicht häufig als Strophenglied, z. B. Aesch. Suppl. 57 ∞ 63

– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ –

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων.

vgl. Eur. Bacch. 376. Arist. Nub. 811. Thesm. 357.

Durch Vertauschung eines oder zweier Choriamben mit dem Diiamb entstehen mannigfache Formen, wie

– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – . – ◡ –[2])

οὐδὲ λεόντων σθένος οὐ-δὲ τροφαί. Heph. p. 30,15.

– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ – . –[3])

δακρυόεσσάν τ' ἐφίλησεν αἰχ-μάν. Anacr. fr. 31.

oder mit Diiamb. in der Mitte:

– ◡ ◡ – ◡ – ◡ – – ◡ ◡ –

τόν τε μεγασθενῆ τριαίνης ταμίαν. Arist. Nub. 566.

mit Diiamb im 1. und 3. Takte:

◡ – ◡ – – ◡ ◡ – ◡ – ◡ –

ὁρᾷς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ἐμᾶς στολᾶς; Aesch. Pers. 1016.

◡ – ◡ – – ◡ ◡ – ◡ – . –

οὐδ' ἀργυρέη κω τότ' ἔλαμπε πειθώ. Anacr. fr. 33.

---

[1]) Mar. Vict. 127,25 *instruendi sumus nonnumquam choriambico, si usus exegerit, iambicam basin immisceri, quod genus bacchiacum musici dicunt.*

[2]) Mar. Vict. p. 86,24 *trimetrum, quod et aphrodisiacum dicitur.*

[3]) Vgl. Heph. p. 31,2 und Anacr. fr. 32.

114. Durch Verbindung zweier Dimetra zu einer periodischen Einheit entstehen choriambische Tetrameter. Auch hier überwiegen die mit iambischen Dipodien gemischten Formen.

Reine Tetrameter (*e puris choriambi coniugationibus* Mar. Vict. p. 86) Aesch. Pers. 633 ∽ 640

– ◡ ◡ –́ – ◡ ◡ –́ – ◡ ◡ –́ – ◡ ◡ –́

ἦ ῥ ἄϊει μου μακαρίτας ἰσοδαίμων βασιλεύς.

Vgl. Soph. O. R. 483 f. ∽ 498 f. in Verbindung mit Ionikern.

Gemischte Tetrameter mit Diiamb an der 4. Stelle:

– ◡ ◡ –́ – ◡ ◡ –́ | – ◡ ◡ –́ . – ◡ –́

αἳ Κυθερήας ἐπιπνεῖτ' | ὄργια λευκ-ωλένου Heph. p. 30.

– ◡ ◡ –́ – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ –́ ◡ – . –[1]

δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες | καλλίκομοί τε Μοῖσαι Sapph. fr. 60

Vgl. Sapph. fr. 109. Anacr. fr. 28. Eur. Herc. f. 637 ∽ 655. Med. 643 ∽ 652; mit Diiamb an zweiter und vierter Stelle

–◡◡–́ ◡ – ◡ –́ | – ◡ ◡ –́ ◡ – ◡ –́

πῶς ποτε πῶς ποτ' ἀμφιπλή|κτων ῥοθίων μόνος κλύων Soph. Phil. 687 ∽ 702;

– ◡ ◡ –́ ◡ – ◡ –́ | – ◡ ◡ –́ ◡ – . –́

ἐκ ποταμοῦ 'πανέρχομαι|πάντα φέρουσα λαμπρά. Anacr. fr. 23;

mit Diiamb an zweiter und dritter Stelle

– ◡ ◡ –́ ◡ – ◡ –́ | ◡ – ◡ –́ – ◡ ◡ –́

ἐν δ' ἑλίκεσσι βουσὶ καὶ | κλυτοῖς πεσὼν αἰπολίαις Soph. Ai. 374 ∽ 389;

– ◡ ◡ –́ ◡ – . –́ | – ◡ ◡ –́ ◡ – . –́

ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν | δὴ γάμος, ὡς ἄρα-ο. Sapph. fr. 99.

Mit Diiamb (aufgelöst) an erster und letzter Stelle:

◡ ◡◡ ◡ –́ – ◡ ◡ –́ | – ◡ ◡ –́ ◡ – . –́

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφαις Anacr. fr. 24.

Endlich verbindet sich auch ein rein choriambisches mit einem iambischen Dimetron:

– ◡ ◡ –́ – ◡ ◡ –́ | ◡ – ◡ –́ ◡ – ◡ –́

πρὶν μὲν ἔχων βερβέριον | καλύμματ' ἐσφηκωμένα Anacr. fr. 21,3.

115. Längere choriambische Perioden („Systeme") in hypermetrischer Verbindung von 5, 6, 7, 8 Takten finden sich als Strophenteile oder als selbständige Systeme.

Pentameter (Heph. p. 31,17. Mar. Vict. p. 86 K.) z. B. Soph. Phil. 1138 ∽ 1161.

μυρί' ἀπ' αἰσχρῶν ἀνατέλλονθ', ὅσ' ἐφ' ἡμῖν κάκ' ἐμήσατ', ὦ Ζεῦ,

wo dem zweiten Choriamb antistrophisch der Diiamb entspricht:

μηκέτι μηδενὸς κρατύ|νων.

Kallimachos bediente sich dieses Metrums im *Βράγχος* Heph. p. 31,17 f.

Sechs choriambische Takte (mit diiambischem Schlusse) vereinte Simias im *Πέλεκυς* (Heph. p. 32,5):

Ἀνδροθέᾳ δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνᾳ

und in den *Πτέρυγες* (s. Heph. ebd.), und der Tragiker Philikos rühmt sich

[1]) Heph. p. 31,5.

[2]) Heph. p. 32,1. Schol. Heph. 182. Mar. Vict. 86,27.

als erster ganze Gedichte (Hymnen auf Demeter und Kore nach Caes. B. p. 263) in diesem Metrum abgefasst zu haben:

καινογράφου συνθέσεως τῆς Φιλίκου, γραμματικοί, δῶρα φέρω πρὸς ὑμᾶς.

Perioden von sieben, acht und neun choriambisch-diiambischen Takten bietet Aeschyl. Suppl. 544 f. ∽ 553 f.

φῦλα, διχῇ δ' ἀντίπορον γαῖαν ἐν αἴσᾳ διατέμνουσα πόρον κυματίαν ὁρί-ζει.

Agam. 201 f. ∽ 214 f.:

μάντις ἔκλαγξεν προφέρων Ἄρτεμιν ὥστε χθόνα βάκ-
τροις ἐπικρούσαντας Ἀτρείδας δάκρυ μὴ κατασχεῖν.

Sept. 918 f. ∽ 930 f.:

δαϊόφρων, οὐ φιλογαθής, ἐτύμως δακρυχέων
ἐκ φρενός, ἃ κλαομένας μου μινύθει
τοῖνδε δυοῖν ἀνά-κτοιν.

116. Choriambische Strophen erreichen bei den monodischen Lyrikern nur einen geringen Umfang von vier oder fünf Kola.

Distichisch ist die aus der Wiederholung zweier katalektischer Dimetra bestehende Strophe der Sappho fr. 99:

– ⏑ ⏑ –́ ⏑ – . –́ | – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – . –́
– ⏑ ⏑ –́ ⏑ – –́ | – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – . –́

Ὄλβιε γάμβρε, σοὶ- μὲν | δὴ γάμος, ὡς ἄρα-ο,
ἐκτετέλεστ', ἔχῃς- δὲ | πάρθενον, ἂν ἄρα-ο.

Distichisch, aber nur dreigliedrig mit ionischem Schlusse ist Sappho fr. 109:

– ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – . –́
– ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ – –

Παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισ' ἀποί-χῃ;
Οὐκέτι ἥξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἥξω.

Tristichisch und aus fünf Gliedern zusammengesetzt ist die Strophe bei Anakreon fr. 21, in welcher die Freiheiten des Polyschematismus (s. unten!) zur Anwendung kommen:

– ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́
– ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́ [1])
⏒ – ⏑ –́ ⏒ – ⏑ –́

πολλὰ μὲν ἐν δουρὶ δεθεὶς | αὐχένα, πολλὰ δ' ἐν τροχῷ,
πολλὰ δὲ νῶτον σκυτίνῃ | μάστιγι θωμιχθείς, κόμην
πώγωνά τ' ἐκτετιλμένος.

117. Umfangreichere Strophen bilden die Dramatiker, besonders aus gemischten d. h. diiambisch-choriambischen Gliedformen. Aeschyl. Prom. 128 ff. ∽ 144 ff.

I.	– – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́	*μηδὲν φοβηθῇς· φιλία*
	⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́	*γὰρ ἥδε τάξις πτερύγων*
	⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́	*θοαῖς ἁμίλλαις προσέβα*
	– ⏑ ⏑ –́ ⏑ – . –́	*τόνδε πάγον, πατρῴας*
	⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́	*μόγις παρειποῦσα φρένας·*
	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – –	*κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὖραι.*

[1]) oder – – ⏑ –́ – – ⏑ –́.

II.	⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́	κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος
	⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́	διῇξεν ἄντρων μυχόν, ἐκ
	⏑ – ⏑ –́	δ' ἔπληξέ μου
	– ⏑ ⏑ –́ ⏑ – . –́	τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ·
	⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – . –	σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.

wo die Schlussreihen in I u. II logaoedisch sind.

Soph. Electr. 1050 ff. ∾ 1070 ff.

I.	⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́	τί τοὺς ἄνωθεν φρονιμω-
	⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́	τάτους οἰωνοὺς ἐσορώ-
	⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –	μενοι τροφᾶς κηδομένους
	⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́	ἀφ' ὧν τε βλάστωσιν ἀφ' ὧν τ'
	⏑ – ⏑ –́	ὄνασιν εὐ-
	– ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ –	ρωσι, τάδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν;
II.	– – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́	ἀλλ' οὐ τὰν Διὸς ἀστραπὰν
	– – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́	καὶ τὰν οὐρανίαν Θέμιν,
	– ⏑ –́ ⏑ ⏑ – . –́	δαρὸν οὐκ ἀπόνη-τοι.
III.	– ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́	ὦ χθονία βροτοῖσι Φά-
	– ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́	μα, κατά μοι βόασον οἰ-
	– ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́	κτρὰν ὄπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρεί-
	– ⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ –	δαις ἀχόρευτα φέρουσ' ὀνείδη.

wo die Schlussglieder in I u. III gleichfalls logaoedisch und die II. Periode glykoneisch ist. Vgl. Trach. 112—121 ∾ 122—131, wo die erste Periode aus vier Prosodiaca (Dimetern) besteht.

Aristoph. Lysistr. 321 f. ∾ 335.

I.	⏓ – ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ –́	πέτον πέτον, Νικοδίκη,
	⏑ – ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ –́	πρὶν ἐμπεπρῆσθαι Καλύκην
	⏑ – ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ –́ . – . –́	τε καὶ Κρίτυλλαν περιφυ-σή-τω
II.	⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ –́	ὑπό τε νόμων ἀργαλέων
	⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ –́	ὑπό τε γερόντων ὀλέθρων.
	– ⏑ ⏑ –́ | – ⏑ ⏑ –́	ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε, μῶν
	– ⏑ ⏑ –́ | ⏑ – . –́	ὑστερόπους βοη-θῶ.

Vgl. Aristoph. Vesp. 526. 1450. Nub. 949. Eccl. 969.

Allgemeines: Boeckh, M. P. p. 153 ff. — G. Hermann, Elem. p. 421 ff. 438 ff.; Epit. § 402-444. — Westphal I² 616. 616 ff. 690 ff. II² 152. 155. 207. 222. 864. — Rossbach-Westphal III², 2. p. 323 ff. — Dindorf, De metris poet. scen. p. 57 ff. — Christ² 458—508. — J. H. Schmidt, Kunstformen IV, 469. 580. — Fr. Heimsöth, De versuum ionicorum mensura, Bonn 1871. — L. Tichelmann, De versibus ionicis a minore ap. poetas gr. obviis, Regim. 1884, diss. — U. v. Wilamowitz, Ioniker bei d. Lyrikern in: Philol. Untersuchungen IX, p. 19 ff. u. 125 ff. (Berl. 1886). — H. Butzer, Der Ionicus a maiore, Frankf. a. M. 1889, Progr. — Jo. Lamer, De choriamb. Graecorum poetarum versibus, Leipz. 1896, diss.

Einzelne Versarten: C. Lachmann, De versibus Sotadeis etc., Ind. lect., Berol. 1849. 50 = Kl. Schr. II 67 ff. — Guil. Velke, De metrorum polyschematistorum natura atq. legibus, Gött. 1877, diss. — U. v. Wilamowitz, Die Galliamben des Kallimachus und Catull., Hermes XIV 194 ff. — Fr. Hanssen, Accentus gramm. in metr. anacreontico et hemiambico quae sit vis et ratio explicatur, Philologus, Suppl.-Bd. V, p. 197 ff. u. Die Metra der Anakreontea in Rossbach, Spez. Metrik III², 2 S. 856—70. — Westphal III² 1, p. 86 ff. über die Anakreonteen. — F. Podhorsky, De verso Sotadeo, Diss. phil. Vindob. V (1895), 107—184.

Paeone und Kretiker.[1])

118. Der päonische Fuss besteht entweder aus fünf Chronoi (⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑), ist also ein *πεντάσημος πούς* und wird dann *παίων διάγυιος* genannt, oder er besteht aus zehn Chronoi und heisst dann *παίων ἐπιβατός*. Dieser (s. § 44) wird in vier Taktteile zerlegt, zwei Arsen und zwei Thesen (⏗ – ⏗ ⏗ –); der fünfzeitige Paeon hingegen zerfällt in eine dreizeitige Thesis und eine zweizeitige Arsis (⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ oder ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑); das Verhältnis der Taktteile ist also in beiden Fällen 3 : 2 oder 2 : 3, ein *λόγος ἡμιόλιος*. Der paeonische Rhythmus gehört demnach dem *γένος ἡμιόλιον* (*genus sescuplex*) an, s. § 42.

Die fünfsilbige Form führt den Namen *ὄρθιος* oder *πεντάβραχυς*. Durch Zusammenziehung zweier Chronoi von den fünf entstehen folgende vier Fussformen des *παίων διάγυιος*:

– ⏑ ⏖ paeon I., ⏑ – ⏖ paeon II., ⏖ – ⏑ paeon III., ⏖ ⏑ – paeon IV.[2])

Als Grundform des Fusses, als *κύριος πούς*, aber gilt diejenige, in der die beiden ersten und die beiden letzten Chronoi durch je eine lange Silbe ausgedrückt sind, ⏗ ⏑ – oder – ⏑ ⏗ (Schol. Heph. p. 197,1 = Anecd. Var. I. 82). Diese Form heisst bei den Metrikern *κρητικός*, *amphimacer*; aus ihr leiten sie die andern durch Auflösung der ersten Länge (⏖ ⏑ –) oder der zweiten (– ⏑ ⏖) oder beider (⏖ ⏑ ⏖) ab, während sie den 2. und den 3. Paeon als ungebräuchlich bezeichnen (Choerob. Anecd. Var. I, 82; vgl. Aristot. Rhet. III, 8 u. Cic. de orat. III, 47, 183).

Andere Formen des fünfzeitigen Fusses sind der Bakcheios ⏑ ⏗ – (früher *ἀντιβάκχειος*) und der Palimbakcheios ⏗ – ⏑ (früher *βακχεῖος* genannt); letzterer ist nach Heph. p. 40 *ἀνεπιτήδειος πρὸς μελοποιΐαν*.

119. Der paeonische Rhythmus[3]) ist enthusiastisch; er hat einen raschen, ungestümen, ja feurigen Gang und eignet sich für lebhaften Tanz. Der Name *παίων* weist auf seine Entstehung im Apollodienste hin (vgl. Hom. hymn. Apoll. 516), der Name *κρητικός* auf seine älteste Pflegestätte. Von Kreta soll ihn Thaletas nach Sparta gebracht haben. Dieser, Xenodamas, Alkman (fr. 38), Pindar (Ol. 2) und Bakchylides fr. 15 Bl. gebrauchten ihn in hyporchematischen Dichtungen. Von der Lyrik übernahm ihn die Komödie und brachte ihn häufig im Chorlied, (Acharn. 210. 665. 971. Equit. 303. 616. Pax 347. 1127. Aves 333. 1065. Lysistr. 781. 1014. 1045), zuweilen auch im Einzellied (Aves 242 ff.) zur Anwendung. In der Tragödie finden sich kretische Lieder nur selten (Aesch. Suppl. 419 ff. Eur. Or. 1419 ff. Monodie des phrygischen Sklaven).

Die sakrale Dichtung der späteren Zeit hielt den alten Gebrauch kretischer Lieder fest (vgl. die *Δελφικά*). Simias von Rhodos (3. Jahrh.) benutzte den altertümlichen Rhythmus in verschiedenen Kunstproben (Heph. p. 42 W.).

---

[1]) Aristid. p. 38 sq. Dionys. de comp. c. 25. Heph. p. 40 W. Schol. Heph. p. 125. 196 ff. Mar. Vict. p. 96 sq. K. Plot. Sacerd. p. 542 sq. K.

[2]) Choerob. in Anecd. Var. I, 61 = Schol. Heph. p. 135 W.

[3]) Aristid. p. 98 M. *τοὺς ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους ἐνθουσιαστικωτέρους εἶναι συμβέβηκεν*. Strabo X p. 480 c. (*συντονώτατος*). Anon. Ambros. in Anecd. Var. I. p. 228 (*δρόμιος, ὑπορχηματικός*).

120. 1. Im paeonischen Rhythmengeschlechte kommen Kola in der Ausdehnung von 10, 15 und 25 Chronoi vor, also Dipodien, Tripodien und Pentapodien; Tetrapodien zerlegen sich in zwei dipodische Glieder (s. § 46).

Kretisch:

Dipodie –́ ⏑ – –́ ⏑ –
Tripodie –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ –
Tetrapodie –́ ⏑ – –́ ⏑ –| –́ ⏑ – –́ ⏑ –
Pentapodie – ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́

Bakcheisch (s. Mar. Vict. p. 96,22):

Dipodie ⏑ –́ – ⏑ –́ –
Tripodie ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ –
Tetrapodie ⏑ –́ – ⏑ –́ –| ⏑ –́ – ⏑ –́ –

2. Katalektische Kola aus kretischen Füssen (s. § 48,1) lauten auf einen 5zeitigen Spondeus aus, z. B. *κἀτ' ἐλαγοθή-ρει*, indem entweder Dehnung der vorletzten Länge (⊔ –) oder Ersatz der letzten Silbe durch zweizeitige Pause (– ⏑ ʌ) anzunehmen ist.

Dieselbe Unterdrückung der kurzen Mittelsilbe des Kretikus kommt auch im Anlaute der Kola vor (vgl. die Trochäen § 87), z. B. *Τί-μων ἦν τις ἀΐδρυτος ἀβάτοισιν ἐν κτλ.* Arist. Lysistr. 808 f. ⊔́. –, –́ ⏑ ⏑⏑, –́ ⏑ ⏑⏑, –́ ⏑ –.

Bei den bakcheischen Reihen ergiebt die Katalexis Formen wie

⏑ –́ – ⏑ –́ ʌ und ⏑ –́ – ⏑ –́ –|⏑ –́ – ⏑ –́ ʌ

z. B. Pind. Ol. II, 2 *τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;*
d. i. ⏑ ⏖ –, ⏑ – –, ⏑ ⏖ –, ⏑ ⏖ –, ⏑ – ʌ.

121. 1. Die gewöhnlichste Versform ist der akatalektische päonische Tetrameter (*τὸ πολυθρύλητον τετράμετρον* Heph. p. 41), der als Verbindung zweier Dimeter gelten muss und infolgedessen auch meist eine Cäsur zwischen beiden Gliedern erhält. Er wird bei den Komikern häufig stichisch angewendet, z. B. Aristoph. Ach. 976 ff.:

– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ | – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –
– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ | – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –

αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ | τῷδέ γε πορίζεται.
οὐδέποτ' ἐγὼ Πόλεμον | οἴκαδ' ὑποδέξομαι.

wo nach drei ersten Päonen der Kretikus den Abschluss bildet, und später von dem Alexandriner Simmias oft gebraucht, teils ganz ohne Auflösungen (fr. 4), teils aus lauter Kürzen (fr. 6) gebildet:

–́ ⏑ – | –́ ⏑ – | –́ ⏑ – | –́ ⏑ –
μᾶτερ ὦ πότνια, κλῦθι, νυμφᾶν ἀβρᾶν.
⏖ ⏑ ⏖ | ⏖ ⏑ ⏖ | ⏖ ⏑ ⏖ | ⏖ ⏑ –|
σέ ποτε Διὸς ἀνὰ πύματα νεαρὲ κόρε νεβροχίτων.

2. Der seltenere katalektische Tetrameter dient meist als Schlussvers eines Systems, z. B. Aristoph. Lysistr. 792. Av. 246:

ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶ-νος.

Den Pentameter führt aus dem Komiker Theopomp (fr. 38 K.) Hephaestion p. 42 unter dem Namen *Θεοπόμπειον* auf:

πάνθ' ἀγαθὰ δὴ γέγονεν ἀνδράσιν ἐμῆς ἀπὸ συνουσίας.

3. Häufig verbinden sich kretische Kola, meist Dimeter, zu einer hypermetrischen Gruppe (s. § 53,3), welche teils mit einem vollen, teils mit einem katalektischen Gliede schliesst (kretische Systeme), z. B. Alcm. fr. 38 B.:

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ | ἔστι, μάργος δ' Ἔρως | οἷα παῖς παίσ-δει.

Drei Dimeter verbindet Aristoph. Ach. 209 f.

ἐκπέφευγ', οἴχεται | φροῦδος. οἴμοι τάλας | τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν.

Zwei Dimeter und ein Trimeter sind verbunden bei Aristoph. Aves 1069 ff. *ἑρπετά τε καὶ δάκετα | πάνθ' ὅσαπερ ἔστιν ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος | ἐν φοναῖς ὄλλυται.* Vgl. Pax 358 = 596. 1131 = 1163.

122. Der Komödie eigentümlich sind die trochäisch-päonischen Bildungen, in denen trochäische und päonische Kola miteinander zur periodischen Einheit verbunden werden. Hierher gehört der trochäisch-päonische Tetrameter, stichisch wiederholt bei Aristoph. Lysistr. 1014 ff.

´∪–∪ ´∪–∪ | ´∪∪∪ ´∪–

οὐδέν ἐστι θηρίον γυ|ναικὸς ἀμαχώτερον
οὐδὲ πῦρ οὐδ' ὧδ' ἀναιδὴς οὐδεμία πόρδαλις.

Die kretischen Kola gehen voran und ein trochäisches folgt nach z. B. bei Aristoph. Pax 351 ff.:

–∪∪∪ –∪– | –∪∪∪–∪∪∪ | –∪–∪ –∪–

ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις καὶ πολὺ νεώτερον ἀπαλλαγέντα πραγμάτων.

Vgl. Mar. Vict. p. 98,13, der eine Verbindung *ex duobus amphimacris et trochaico dimetro catalectico* als *euripidion* bezeichnet.

123. 1. Die päonisch-kretischen Strophen sind nur selten aus reinen Kretikern gebildet, meist mischen sich kretische und trochäische Glieder; oft bilden die Kretiker nur eine oder mehrere Perioden, während die anderen trochäisch sind. Rein kretisch ist das kleine antistrophische Lied bei Aeschyl. Suppl. 418 ff. in seinem ersten Teile:

–∪– –∪– ∪∪∪∪–
–∪– –∪– –∪∪∪ –∪–
–∪∪∪ –∪– –∪– –∪–

φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως
εὐσεβὴς πρόξενος · τὰν φυγάδα μὴ προδῷς,
τὰν ἕκαθεν ἐκβολαῖς δυσθέοις ὀρμέναν.

Rein ist auch das Hyporchemenfragment des Bakchylides fr. 15 Bl.

οὐχ ἕδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς, –∪– –∪– –∪–
ἀλλὰ χρυσαίγιδος Ἰτωνίας –∪– –∪∪∪ –∪–
χρὴ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν ἐλ- –∪– –∪– –∪–
θόντας ἁβρόν τι δεῖξαι . . . –∪– –∪– –<∪–>

Aus reinen Päonen bestehen ferner die beiden delphischen Hymnen auf Apollo; s. Musici script. ed. C. Jan, Suppl. p. 13 f.:

Κέκλυθ' Ἑλικῶνα βαθύδενδρον αἳ
λάχετε Διὸς ἐριβρόμου θύγατρες εὐώλενοι.
Μόλετε, συνόμαιμον ἵνα Φοῖβον ᾠδαῖσι μέλ-
ψητε χρυσεοκόμαν. *κτλ.*

– ⏑⏕   – ⏑⏕   – ⏑ –
⏕⏑⏕   ⏕⏑ –   ⏕⏑ –   – ⏑ –
⏕⏑⏕   – ⏑⏕   – ⏑ –   – ⏑ –
– ⏑ –   ⏕⏑ – .

Ebd. p. 23. ἴτ' ἐπὶ τηλέσκοπον τάνδε Παρνασιὰν
ὀφρύων δικόρυφον κλειτύν, ὕμ-
νων κατάρχετε δ' ἐμῶν, Πιερίδες,
αἳ νιφοβόλους πέτρας ναίεϑ' Ἑλικωνίδας. κτλ.

⏕⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –
– ⏑ –   ⏕⏑ –   – ⏑ –
– ⏑ –   ⏕⏑ –   – ⏑⏕
– ⏑⏕   – ⏑ –   – ⏑⏕   – ⏑ –

Beide ohne antistrophische Responsion, mit zahlreichen Auflösungen, wahrscheinlich in allen Stücken dem traditionellen Gebrauch der delphischen Lieder getreu folgend. Periodenteilung versucht O. Crusius, Delph. Hymnen p. 58 f.

2. In den zahlreichen gemischten Liedern sind die Bestandteile der kretische Dimeter, teils akatalektisch, teils katalektisch, und der Trimeter; ferner die trochäische Tetrapodie (Dimeter) mit irrationalen Arsen. Meist verbinden sich sowohl kretische als trochäische Glieder zu hypermetrischen Perioden; Cäsur zwischen denselben ist häufig, aber nicht notwendig; die Auflösung trifft im Kretikus häufiger die zweite Länge, die Trochäen meiden sie. In antistrophischer Responsion steht Päon I und IV dem Kretikus und beide einander gegenüber, zuweilen auch die trochäische Dipodie dem Kretikus. — Ungewöhnlich und auffallend ist die antistrophische Entsprechung anapästischer Kola mit päonischen bei Aristoph. Aves v. 333 f. ∽ 349 ff.

στρ. – ⏑⏕   ⏑ ⏑⏕   ⏑ ⏑⏕   ⏑ ⏑⏕   ἀντ. – ⏑⏕   – ⏑⏕   – ⏑⏕   – ⏑⏕
⏑ ⏑⏕   ⏑ ⏑⏕   ⏑ ⏑⏕   ⏑ ⏑ –   – ⏑⏕   – ⏑⏕   – ⏑⏕   – ⏑ –
⏑ ⏑⏕   ⏑ ⏑ –   – ⏑⏕   – ⏑ ⏓

Ähnlich steht Acharn. 285 ∽ 336 eine anapästische Pentapodie:

Χ. σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.

zwischen päonischen Reihen.

Trochäisch-päonisch sind Lysistr. 781 = 805, 1043 = 1059 = 1188 = 1204. Equit. 303 = 382. Acharn. 204 = 219, 284 = 335. Pax 346 = 582.

Acharn. 204 ff. Vorangehen trochäische Verse; v. 210 ff. sind Kretiker:

Ἐκπέφευγ', οἴχεται φροῦδος. οἴμοι τάλας
  τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν·
οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, ὅτ' ἐγὼ φέρων
  ἀνϑράκων φορτίον
ἠκολούϑουν Φαΰλλῳ τρέχων, ὧδε φαύλως ἂν ὁ
σπονδοφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος
ἐξέφυγεν οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίξατο.

Vgl. Lysistr. 1043 ff. ∽ 1059 ff. ∽ 1188 ff. ∽ 1205 ff.

I. – ⏑ – ⏓   – ⏑ – ⏑   – ⏑ – –   – ⏑ – –
– ⏑ – ⏓   – ⏑ –

II. – ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ – –

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑̱

III. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

IV. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – –

– ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – – – ⏑ –

– ⏑ – – – ⏑ –

V. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – –

– ⏑ – ⏑ ⏑⏑⏑ ⏑ –

I. Troch. System von drei Dimetern. II. Vier päon. Dimeter. III. Zwei rein kretische Dimeter. IV. V. Troch. Dimeter und Trimeter in periodischer Verbindung.

124. Von den Bakchien berichtet Hephaestio cp. 13: *τὸ βακχειακὸν σπάνιόν ἐστιν, ὥστε εἰ καί πού ποτε ἐμπέσοι, ἐπὶ βραχὺ εὑρίσκεσθαι,* und in der That ist die Zahl der uns erhaltenen bakcheischen Verse gering. Der Bakcheios erscheint in der Regel nur in wenigen Reihen, teils in päonischen, teils in dochmischen Gesängen, sowohl in der Tragödie als in Liedern der chorischen Lyriker. Die Tragiker gebrauchen ihn an besonders pathetischen Stellen bei Anrufung einer Gottheit oder zum Ausdruck ängstlicher Stimmung, besonders in interjektionalen Formeln.

Mar. Vict. p. 96,22 zählt akatalektische Dimeter, Trimeter, Tetrameter und Pentameter auf. Beispiele von Dimetern und Trimetern finden sich

Aesch. Eum. 789. *στενάζω· τί ῥέξω;*
γένωμαι δυσοίστα πολίταις.

Soph. Trach. 890. 892. *τίς ἦν; πῶς; φέρ' εἰπέ.*
τί φωνεῖς; σαφηνῆ.

Soph. El. 1279. *ξυναινεῖς; τί μὴν οὔ;*

Vgl. Aesch. Ag. 1072. 1113. Prom. 115. Eur. Jon. 1446 ff. *τίν' αὐδὰν ἀύσω βοάσω; πόθεν μοι.* Orest. 1437 (neun Bakchien). Bacch. 1181 (vier Bakchien).

Bei Pindar Olymp. II. überwiegen neben den Kretikern die bakcheischen Bestandteile; der Schlussvers ist iambisch.

⏑ ⏑́ . | ⏑ – – | ⏑ – – |

⏑ ⏑⏑ – | ⏑ – – | ⏑ ⏑⏑ – | ⏑ ⏑⏑ – | ⏑ – ⊼

⊼ – – | ⏑ – – | ⏑ ⏑⏑ – | ⏑ ⏑⏑ – |

– ⏑ – | – ⏑ –

– ⏑ – | ⏑⏑ ⏑ –

∧ – – | ⏑ ⏑⏑ – | ⏑ – ⏑⏑ | ⏑ – – | ⏑ – ∧

⏑ – – | ⏑ ⏑⏑ – | ⏑ – – | ⏑ – ∧

⏑ – – | ⏑ – –

– – ⏑ – . ⏑⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ ⏑̱

Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,
τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;
ἤτοι Πίσα μὲν Διός· Ὀλυμπιάδα δ' ἔσ-
τασεν Ἡρακλέης
ἀκρόθινα πολέμου.

Θήρωνα δὲ τετραορίας ἕνεκα νικαφόρου
γεγωνητέον, ὄπιν δίκαιον ξένων,
ἔρεισμ' Ἀκράγαντος,
εὐωνύμων τε πατέρων ἄωτον ὀρθόπολιν.

Wenig Wahrscheinlichkeit hat die Messung von M. Schmidt:

⏑ | ⏒́ ⏑ – | ⏒́ ⏑ – | ⏒́ , ⏑ ⏖ | ⏒́ ⏑ – | ⏒́ ⏑ ⏖ | ⏒́ ⏑ ⏖ | ⏒́ ⏑ ⏓ |
⊼ ∧ – | ⏒́ ⏑ – | ⏒́ ⏑ ⏖ | ⏒́ ⏑ ⏖ | ⊔ | ⏒́ ⏑ – | ⏒́ ⏑ – | ⏒́ ⏑ – | ⏖́ ⏑ –
⊼ ∧ – | ⏒́ ⏑ ⏖ | ⏒́ ⏑ – | ⏖́ ⏑ – | ⏒́ ⏑ – | ⊼ ⏑ – | ⏒́ ⏑ ⏖ | ⏒́ ⏑ – | ⏒́ ⏑ –

Ἀναξιφόρ|μιγγες ὕμ|νοι, τίνα θε|όν, τίν' ἥ|ρωα, τίνα | δ' ἄνδρα κελα|δήσομεν;
ἦ|τοι Πίσα | μὲν Διός, Ὀ|λυμπιάδα | δ' ἔ|στασεν Ἡ|ρακλέης | ἀκρόθι|να πολέμου.
Θή|ρωνα δὲ τε|τραορίας | ἕνεκα νι|καφόρου | γεγω|νητέον ὄ|πιν δίκαι|ον ξένων.

Boeckh, M. P. p, 141 sq. — G. Hermann, Elem. p. 191 sq. 506 ff. Epit. § 195 sq. 445 sq. — Westphal I², 617 ff. 649. 660. 696. 736. II², 846 ff. — J. H. Schmidt IV, 497 ff. — Christ² 384 ff. — M. Schmidt, Pindars olymp. Siegesgesänge, Jena 1869, p. LIII u. Bau d. pindar. Stroph., Leipz. 1882, p. 18, p. 53. — W. Brambach, Rhythm. Untersuchungen (1871) p. 153 ff. — R. Klotz, De numero dochmiaco p. 9 ff. — M. Seliger, De versibus creticis s. paeonicis poetarum graec., Regim. 1885, (diss.). — K. Steiger, De versuum paeon. et dochm. ap. poetas gr. usu ac ratione p. I, Lips. 1887, Progr. — P. Giesemann, De metro paeonico s. cretico ap. poetas graecos, Vratisl. 1892, diss. — Rossbach, Spezielle Metrik, p. 731—760.

II. Die zusammengesetzten Metra.

125. Ein Metrum heisst zusammengesetzt, *ἐπισύνθετον*,[1]) wenn es in sich Kola verschiedener rhythmischer *γένη* vereint, insbesondere daktylische und trochäische oder anapästische und iambische (s. § 54). Es ist hierbei gleichgültig, ob das daktylische oder das trochäische, ob das anapästische oder das iambische Glied vorangeht.

Die Kola, welche sich zu *ἐπισύνθετα* verbinden, sind dieselben, welche früher bei den daktylischen, anapästischen, trochäischen und iambischen Versmassen aufgeführt wurden. Vor andern aber kommen in Betracht

von daktylischen: die akatalektische Tetrapodie, die akatalektische und die katalektische Tripodie (s. § 65,2);

von anapästischen: die Tetrapodie sowohl in akatalektischer Form als besonders in der des Paroimiakon (s. §§ 79 u. 81);

von iambischen: die Tetrapodie und die Hexapodie in ihren beiden Hauptformen (s. §§ 94 ff.);

von trochäischen: die katalektische Tetrapodie und die brachykatalektische, das sog. Ithyphallikon (s. §§ 87 f.).

Die Auswahl, die metrische Gestaltung und die periodische Verbindung dieser Gliedformen ist mancherlei Verschiedenheiten unterworfen. Einen hervorragenden Unterschied bewirkt die verschiedene Behandlung der trochäischen (bezw. iambischen) Elemente. Diese werden teils mit vorwiegend oder durchweg reinen Arsen und grosser Freiheit in Auflösung und Anwendung der Katalexis gebildet, teils regelmässig mit irrationalen Arsen (s. §§ 88 u. 95), seltenen Auflösungen und grosser Beschränkung der Katalexis. Die erste Klasse der Episyntheta wird als Daktylo-Trochäen, die zweite als Daktylo-Epitriten bezeichnet.

---

[1]) Heph. Schol. p. 206,14 W. *ἐπισύνθετον δὲ τὸ ἐκ διαφόρων ποδῶν συγκείμενον ἀσυμφώνων ἀλλήλοις κατὰ τὴν ποσότητα δισυλλάβων καὶ τρισυλλάβων*, vgl. p. 201 sq.

Die Daktylo-Trochäen.

126. Der erste, welcher Kola verschiedener rhythmischer γένη miteinander verband, war (§ 63,5) Archilochos.[1]) Er liess bei dieser Verbindung jedem einzelnen Elemente die Freiheiten des Versschlusses. Daher nennen die Neueren diese archilochischen Systembildungen, wenn zwei Kola in eine Zeile geschrieben werden, asynartetische Verse, s. § 51. Über die wahre Bedeutung des Namens s. § 65,1. 80. 94,3. Von den Episyntheta des Archilochos sind folgende nachzuweisen:

1. Das anapästische Paroimiakon und das trochäische Ithyphallikon: Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γέλοιον. fr. 79. 80 B:

⏕ ⏑́⏑ – ⏑⏑ –́ . ⏓ | ∧ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓.

2. Der iambische Trimeter und die katalektische daktylische Tripodie,[2]) fr. 89 B:

ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη·
ἀχνυμένη σκυτάλη.

3. Der daktylische Hexameter und der iambische Dimeter, fr. 84 B.:

ἄψυχος χαλεπῇσι θεῶν ὀδύνῃσιν ἕκητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων.

4. Der iambische Trimeter, die daktylische Tripodie und der iambische Dimeter,[3]) vgl. das unvollständige fr. 85:

ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής, ὦ 'ταῖρε, δάμναται πόθος.

und vollständiger Horaz epod. 11: *Petti, nihil me sicut antea iuvat, Scribere versiculos amore percussum gravi.*

5. Der archilochische Vers[4]) (d. h. daktylische Tetrapodie und Ithyphallikon) und der katalektische iambische Trimeter, z. B. fr. 103 (vgl. fr. 100. 114. 115):

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν.

Episyntheta ähnlicher Art oder geradezu Nachbildungen der archilochischen Systeme finden sich bei Anakreon (fr. 87), Simonides (fr. 187 = Anthol. XIII, 11), Anthol. XIII, 28, Kritias (fr. 3), bei Kallimachos (ep. 41), Theokrit (epigr. 17. 18. 20. 21.), Horaz c. I, 4. epod. 13. 14. 15. 16, Ausonius, Prudentius.

6. Einen ausgedehnten Gebrauch von den daktylo-trochäischen Bildungen machte die Komödie. Hier erscheint das προσοδιακὸν ὑπορχηματικόν (anapäst. Prosodiakon[5]) und der katal. iambische Dimeter, vgl. § 96), z. B. Aristoph. Vesp. 1528 ff.

⏕ –́⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏕ –́ ⏑ – ⏖́ . ⏓.

στρόβει, παράβαινε κύκλῳ | καὶ γάστρισον σεαυτόν.

Ferner die spondeisch auslautende daktylische Tetrapodie[6]) mit dem Ithyphallikon (sog. ἑξάμετρον περιττοσυλλαβές s. n. 5) bei Kratinos fr. 211. und 325 K. in stichischer Anwendung:

χαίρετε πάντες ὅσοι πολύβωτον | ποντίαν Σέριφον.

---

1) Heph. p. 47 W.
2) Heph. p. 23,18, 71,22 W.
3) Heph. p. 51,16 W.
4) Heph. p. 21. 23 f. 50.
5) Heph. p. 48.
6) Heph. p. 51,2 W.

127. Gegenüber dem einfachen Bau der archilochischen Systeme erhob sich die Hyporchemendichtung zu kunstvolleren Bildungen. Belege bieten die Bruchstücke von Pratinas (fr. 1) und Pindar (fr. 84) und die Tanzlieder bei Aristophanes (Pax 775. Av. 737. Lysistr. 1247. 1279. 1297. Ran. 675) und Euripides (Bacch. 576. Cycl. 356 ff. 608 ff.).

Die ältere Einfachheit zeigt noch Alkman fr. 1:

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λίγεια, πολυμμελὲς
αἰενάοιδε μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδεν.

Die spätere Kunst zeigt umfangreichere Systeme aus wechselvolleren Gliedern; zwar sind es immer noch dieselben Elemente, besonders die tetrapodischen, aber bald durch zahlreiche Auflösungen, bald durch gedehnte Längen variiert: in den trochäischen und iambischen nur sehr selten irrationale Arsen, Katalexis gewöhnlich nur am Schluss der Verse; in den daktylischen nicht selten Spondeen, in den anapästischen mehrfach Prokeleusmatiker; als alloiometrische Glieder besonders Logaöden. Es sind Tanzweisen voll Feuer und Lebendigkeit und reich an scharfen Kontrasten. Vgl. Aristoph. Lysistr. 1279 ff. (Anfang):

Πρόσαγε χορόν, ἔπαγέ τε χάριτας, | ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν·
ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγεσίχορον Ἰήιον | εὔφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον,
ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται,
Δία τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπὶ τε | πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν,
εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι | χρησόμεϑ' οὐκ ἐπιλήσμοσιν
ἡσυχίας πέρι τῆς μεγαλόφρονος, | ἣν ἐποίησε ϑεὰ Κύπρις.

128. Auch die Tragödie, insbesondere die spätere, hat von der Verbindung trochäischer und iambischer Gliedformen mit daktylischen und anapästischen Gebrauch gemacht; seltener Aeschylos (Eum. 526. 956. Sept. 778. Prom. 159. 425) und Sophokles (El. 121—192. O. R. 167. Trach. 497. O. C. 1670.), häufig Euripides, der die Daktylo-Trochäen mit grosser Vorliebe in seinen Chorliedern — selten monodisch — anwendet.

Die iambischen und trochäischen Kola sind meist tetrapodisch, seltner hexapodisch, meist mit reiner Arsis, oft mit Katalexis im Anlaut, Inlaut und Auslaut und ohne Beschränkung in den Auflösungen gebildet; die daktylischen und anapästischen vorwiegend Tetrapodien, seltner Hexapodien und Tripodien, mit Vorliebe für die dreisilbigen Fussformen.

Soph. El. 164 ∽ 185. Vgl. des Verf. Cantica d. Soph. Trag. p. 43.

ἀντ. *ἀλλ' ἐμὲ μὲν ὁ πολὺς ἀπολέλοιπεν ἤ-δη*
βίοτος ἀνέλ-πιστον, οὐδ' ἔτ' ἀρ-κῶ,
ἅτις ἄνευ τεκέων κατατάκομαι,
ἇς φίλος οὔτις ἀνὴρ ὑπερίσταται,
ἀλλ' ἁπερεί τις ἔποικος ἀναξία
οἰκονομῶ ϑαλάμους πατρὸς ὧδε μὲν
ἀει-κεῖ- σὺν στολᾷ,
κοινᾶς- δ' ἐξ-ίσταμαι τραπέ-ζας.

Eurip. Hipp. 1119 (∞ 1131).

Οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν' ἔχω τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσων,
ἐπεὶ τὸν Ἑλ-λανίας | φανερώτατον ἀστέρ' Ἀθά-νας
εἴδομεν εἴδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς | ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἱέμενον.
ὦ ψάμαθοι πολιήτιδος ἀκτᾶς | δρυμός τ' ὄρειος, ὅθι κυνῶν
ὠκυπόδων μέτα θῆρας ἔναιρεν | Δίκτυνναν ἀμφὶ σεμ-νάν.

Vgl. Eurip. Alc. 86 = 98. 112 = 122. 266. 903 = 926. Andr. 135 = 141. 274 = 284. 294 = 302. Med. 204. 990 = 996. Hipp. 1102 = 1111. Hec. 923 = 933. El. 476 = 486.

Die Daktylo-Epitriten.

129. Diejenige Klasse der Episyntheta, bei welcher die trochäischen und iambischen Glieder die irrationale oder epitritische Form der Dipodien (⏒ ⏑ – –, – – ⏑ –) zur Regel machen, werden von den neueren Metrikern als Daktylo-Epitriten [1]) bezeichnet. Äusserlich betrachtet nämlich erscheinen sie als Zusammensetzungen von daktylischen und trochäischen, beziehungsweise von anapästischen und iambischen Kola, in denen die Trochäen und Jamben vorwiegend irrationale Längen haben. Die alten Metriker gebrauchen den Ausdruck daktylo-epitritisch nicht, sondern bezeichnen die in den sogenannten dorischen Strophen vorkommenden Gliedformen als *προσοδιακά*, *ἐνόπλια* und mit anderen Namen. Was die moderne Theorie als daktylische Tripodie ansieht:

– ⏖ – ⏖ – –

– ⏖ – ⏖ –

oder bei anlautender Senkung als anapästische Tripodie betrachtet

⏓ – ⏖ – ⏖ –

führt bei Hephaestio p. 48,10. 49,9 (Schol. Heph. p. 202,26) den Namen *προσοδιακόν* [2]) und wird in Jonikus und Choriamb zerlegt:

– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – oder

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –

Eine andere Bezeichnung für diese scheinbare Tripodie ist *ἐνόπλιος* bei Schol. z. Aristoph. Nub. 651: *ὁ δὲ ἐνόπλιος (ῥυθμὸς) καὶ προσοδιακὸς λεγόμενος ὑπό τινων σύγκειται ἐκ σπονδείου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου καὶ ἰάμβου*, also

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

συμπίπτει δὲ οὗτος ἤτοι τριποδίᾳ ἀναπαιστικῇ ἢ βάσεσι δυσίν, ἰωνικῇ καὶ χοριαμβικῇ. Beim Schol. zu Eurip. Hecub. 461 erhält die Form

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

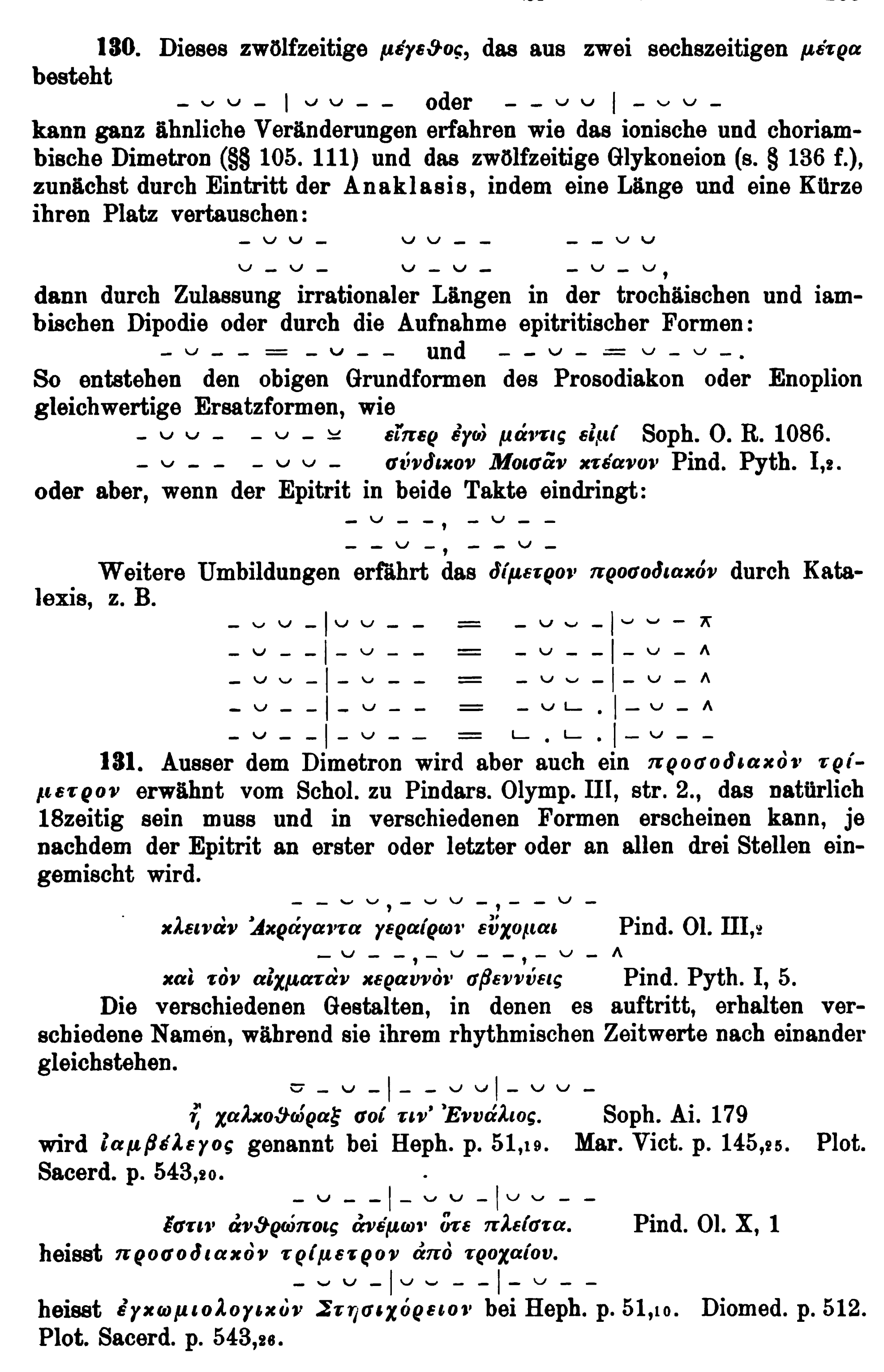
denselben Namen *ἐνόπλιος*, wie ja auch die Verbindung zweier solcher Tripodien

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

ἑξάμετρον κατ' ἐνόπλιον heisst (vgl. Schol. Heph. p. 167,4 *κατενόπλιον .. ἐστὶ τὸ ἔχον δύο δακτύλους καὶ ἕνα σπονδεῖον*). Jedes der beiden hier zu einem *ἑξάμετρον* verbundene Kola, ist wie Marius Vict. p. 73 offenbar aus guter rhythmischer Quelle berichtet, eine *δωδεκαδεκάσημος περίοδος* und umfasst, wenn es in zweisilbige Füsse zerlegt wird, *quattuor pedes duodecim temporum*, die ‚*quasi per circuitum* (d. h. periodisch) *recurrunt*'.

[1]) Rossbach, Spezielle Metrik S. 404 ff.

[2]) Schol. Heph. p. 202,26 ff. *τὸ δὲ προσοδιακὸν μέτρον .... συνέστηκεν ἐξ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ χοριαμβικοῦ.*



130. Dieses zwölfzeitige *μέγεθος*, das aus zwei sechszeitigen *μέτρα* besteht

– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – oder – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –

kann ganz ähnliche Veränderungen erfahren wie das ionische und choriambische Dimetron (§§ 105. 111) und das zwölfzeitige Glykoneion (s. § 136 f.), zunächst durch Eintritt der Anaklasis, indem eine Länge und eine Kürze ihren Platz vertauschen:

– ⏑ ⏑ –   ⏑ ⏑ – –   – – ⏑ ⏑
⏑ – ⏑ –   ⏑ – ⏑ –   – ⏑ – ⏑,

dann durch Zulassung irrationaler Längen in der trochäischen und iambischen Dipodie oder durch die Aufnahme epitritischer Formen:

– ⏑ – – = – ⏑ – – und – – ⏑ – = ⏑ – ⏑ –.

So entstehen den obigen Grundformen des Prosodiakon oder Enoplion gleichwertige Ersatzformen, wie

– ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏒ *εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμί* Soph. O. R. 1086.
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – *σύνδικον Μοισᾶν κτέανον* Pind. Pyth. I,2.

oder aber, wenn der Epitrit in beide Takte eindringt:

– ⏑ – –, – ⏑ – –
– – ⏑ –, – – ⏑ –

Weitere Umbildungen erfährt das *δίμετρον προσοδιακόν* durch Katalexis, z. B.

– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – = – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⊼
– ⏑ – – | – ⏑ – – = – ⏑ – – | – ⏑ – ∧
– ⏑ ⏑ – | – ⏑ – – = – ⏑ ⏑ – | – ⏑ – ∧
– ⏑ – – | – ⏑ – – = – ⏑ ⌞ . | – ⏑ – ∧
– ⏑ – – | – ⏑ – – = ⌞ . ⌞ . | – ⏑ – –

131. Ausser dem Dimetron wird aber auch ein *προσοδιακὸν τρίμετρον* erwähnt vom Schol. zu Pindars. Olymp. III, str. 2., das natürlich 18zeitig sein muss und in verschiedenen Formen erscheinen kann, je nachdem der Epitrit an erster oder letzter oder an allen drei Stellen eingemischt wird.

– – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –, – – ⏑ –
κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραίρων εὔχομαι Pind. Ol. III,2
– ⏑ – –, – ⏑ – –, – ⏑ – ∧
καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις Pind. Pyth. I, 5.

Die verschiedenen Gestalten, in denen es auftritt, erhalten verschiedene Namen, während sie ihrem rhythmischen Zeitwerte nach einander gleichstehen.

⏓ – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –
ἦ χαλκοθώραξ σοί τιν' Ἐνυάλιος. Soph. Ai. 179

wird *ἰαμβέλεγος* genannt bei Heph. p. 51,19. Mar. Vict. p. 145,25. Plot. Sacerd. p. 543,20.

– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – –
ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὅτε πλεῖστα. Pind. Ol. X, 1

heisst *προσοδιακὸν τρίμετρον ἀπὸ τροχαίου.*

– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | – ⏑ – –

heisst *ἐγκωμιολογικὸν Στησιχόρειον* bei Heph. p. 51,10. Diomed. p. 512. Plot. Sacerd. p. 543,26.

ἦ δ' ἔτι Λιννομένῃ τῷ τ' Ὑῤῥαδήῳ[1] Alc. fr. 94 B.

Vgl. Pind. Ol. VIII, ep. 3.

Durch Unterdrückung einer oder mehrerer Silben in der Senkung entstehen Formen des Trimetrons wie die folgenden:

– ◡ ◡ – | ◡ ◡ – . | – ◡ – – Pind. Pyth. I, 6.

– – ◡ – | . – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – Soph. Trach. 94.

– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – | . – ◡ – Pind. Isth. III, ep. 6.

Besonders bemerkenswert sind die Bildungen mit scheinbarem Spondeus im Anlaut oder am Schlusse, wo eine zweimalige Unterdrückung der Senkungssilbe eingetreten ist, wie in Pind. Pyth. I, 3

– . – . – ◡ – – – ◡ – ∧

πεί-θον-ται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν.

Pind. Pyth. IX, 2 – ◡ – – – ◡ – . – . – ∧

σὺν βαθυζώνοισιν ἀγ-γέλ-λων.

132. Während drei sechszeitige Takte sich zu einem einzigen κῶλον vereinigen liessen, zerlegen sich umfangreichere Verbindungen von vier oder mehr Takten in zwei oder drei Kola, z. B. Soph. Trach. 124 f.

– ◡ ◡ – | ◡ ◡ – – | – ◡ ◡ – | ◡ ◡ – –

ὧν ἐπιμεμφομένα σ' αἰδοῖα μὲν, ἀντία δ' οἴσω.

ebd. v. 100 – – ◡ – | – – ◡ – | – – ◡ – | – – ◡ –

ἢ ποντίας αὐλῶνας ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς.

in zwei Dimetra; ebenso Pind. Pyth. I, 1.

– ◡ – – | – ◡ – ◡– | – ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ⊼

χρυσέα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων.

Pind. Ol. III, 3 enthält fünf Takte:

– – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – | – – ◡ – | – – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –

Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρθώσαις ἀκαμαντοπόδων.

ebenso Pind. Ol. III, 1 (genannt Πλατωνικόν Heph. p. 52)

– ◡ ◡ – | ◡ ◡ – – | – ◡ – – | – ◡ ◡ – | ◡ ◡ – ∧

Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ.

Isthm. V, 7 (genannt Πινδαρικόν Heph. p. 52 W)

– – ◡ – | – – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – | – – ◡ –

σωτῆρι πορσύνοντας Ὀλυμπίῳ Αἴγιναν κάτα.

Eine Periode von sieben Takten bietet Pindar Nem. V, 1

– – ◡ – | ◡ – ◡ – | . – ◡ – | – – ◡ – | – – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – | – – ◡ ⏑̲

οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσαντα ϝεργάζεσθαι
ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος.

Die längeren hypermetrischen Perioden werden besonders am Strophenschlusse zur Anwendung gebracht; vgl. Ol. XIII, str., Pyth. I. str. u. epod., Nem. I. str. IX. str. Isthm. III. epod.

Ausser diesen Kombinationen giebt es zahlreiche andere. Niemals aber erscheinen die daktylo-epitritischen Metra in stichischer Anwendung, sondern sie bilden stets die Teile eines grösseren oder kleineren Systems oder einer Strophe und zwar meist in kunstvollerem (trichotomischem s. § 60) Aufbau.

[1]) Nach Heph. p. 51, 10 soll es aus einer daktylischen und einer iambischen Penthemimeres zusammengesetzt sein.

133. Der Charakter der daktylo-epitritischen Strophen ist gemessener Ernst und feierliche, würdevolle Ruhe; alle Aufregung und Leidenschaftlichkeit widerstrebt ihnen. Sie eignen sich daher als Dichtform besonders für die ernsteren Gattungen der chorischen Lyrik: Hymnen, Päane, Enkomien, Epinikien und Dithyramben.

134. Zuerst tritt diese Strophengattung bei Stesichoros auf, jedoch ist er nicht als ihr Erfinder zu betrachten, sondern hat sie wahrscheinlich aus der Nomendichtung übernommen. Ihr Hauptvertreter ist Pindar, der sie in seinen Epinikien mit besonderer Vorliebe anwendete (Ol. 3. 6. 7. 8. 10. 12. Pyth. 1. 3. 4. 9. 12. Nem. 1. 2. 5. 8. 9. 10. 11. Isth. 1. 2. 3. 4. 5), aber auch sonst häufigen Gebrauch von ihr machte (fr. 57. 99).

Seltener treten sie bei Simonides auf (fr. 7. 8. 17. 57. 65 f. 70 f.), dagegen sehr häufig bei Bakchylides und bei den Dithyrambikern der älteren Zeit und einigen der jüngeren (Melanippides, Philoxenos und Telestes). — In der Tragödie kommen sie nur in einzelnen Fällen zur Anwendung und zwar nie in Monodien, sondern stets im Chorliede, bei Aeschylos nur im Prometheus (526 ff. 887 ff.), bei Sophokles nur Ai. 172 ff. (Parodos), Trach. 94 ff. (Parodos), O. R. 1086 ff. (Päan), O. C. 1050 f. 1074 f. ∞ 1085 (Gebet), Tereus frg. 532 ff.; häufiger bei Euripides Andr. 766 ff. 1009 ff. El. 859 ff. (Siegespäan), Med. 410 ff. 627 ff. 824 ff. 976 ff. Troad. 794 ff. Rhes. 224 ff. — Die Komödie, welcher der ernste Charakter der Daktylo-Epitriten widerstrebte, gebrauchte sie nur in Parodien auf bekannte lyrische Dichtungen, z. B. Eq. 1264 ff. Nub. 457 ff. Vesp. 273 ff. Pax 775 ff. Eccl. 571 ff.

Pind. Ol. III. str.

– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⋀
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – – ⏑ – |
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –
– – ⏑ – | – – ⏑ – | – – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – – ⏑ –
– ⏑ – – | – ⏑ – – | – ⏑ – –

Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ ϑ' Ἑλένᾳ
κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραίρων εὔχομαι,
Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρϑώσαις, ἀκαμαντοπόδων
ἵππων ἄωτον. Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Pindar Pyth. XII.

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – ‖ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ – – ⏑ – | – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – ‖ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ – – ⏑ – | – – ⏑ –
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ‖ – – ⏑ – | – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | – ⏑ –
– ⏑ – – | – ⏑ – – | – ⏑ – –

Αἰτέω σε, φιλάγλαε, καλ|λίστα βροτεᾶν πολίων,
Φερσεφόνας ἕδος, ἅτ' ὄχ|θαις ἔπι μηλοβότου
ναίεις Ἀκράγαντος ἐύδ|ματον κολώναν, ὦ ϝάνα·
ἵλαος ἀθανάτων ἀν|δρῶν τε σὺν εὐμενείᾳ
δέξαι στεφάνωμα τόδ' ἐκ | Πυθῶνος εὐδόξῳ Μίδᾳ,
αὐτόν τέ νιν Ἑλλάδα νι|κάσαντα τέχνᾳ, τάν ποτε
Παλλὰς ἐφεῦρε θρασειᾶν Γοργόνων
οὔλιον θρῆνον διαπλέξαισ' Ἀθάνα·

Eurip. Med. 627 ff.

⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – – ⏑ – | – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑̲ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – |
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ - | ⏑ ⏑ – ∧
– – ⏑ – | – – ⏑ – | – – ⏑ – | ⏑ – . –

Ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν ἀνδράσιν· εἰ δ' ἅλις ἔλθοι
Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὔχαρις οὕτως.
μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων
τόξων ἐφείης ἱμέρῳ χρίσασ' ἄφυκτον οἰ-στόν.

Rhythmische Messung. So lange man in den Prosodiaka daktylische und anapästische Kola sah, herrschte über den rhythmischen Wert sowohl der einzelnen Füsse bezw. Dipodien als auch der Glieder (Kola) eine grosse Meinungsverschiedenheit. Boeckh setzte den Spondeus im Epitrit dem Trochäus an Zeitwert und Gliederung vollständig gleich und den Daktylus dem ganzen Epitrit, ebenso den Schlussspondeus der daktylischen Tripodie:

– ⏑ – – 2 1 12/7 9/7   – ⏑ ⏑ 3 3/2 3/2   – ⏑ ⏑ – – 3 3/2 3/2 3 3.

G. Hermann setzte (nach seiner späteren Auffassung) den Spondeus im Epitrit 4zeitig an, den Trochäus 3zeitig, also – ⏑ – – 2 1 2 2; Rossbach in seiner Rhythmik mass:

– ⏑ – – 2 1½ 2 2;

die zweite Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik (1868) stellte S. 609 ff. folgende Messung auf:

– ⏑ (4) – – (4) – ⏑ ⏑ (4) – ⏑ ⏑ (4) – (4) – (4)

Sie fasste also den Trochäus und den Spondeus im Epitrit beide als vierzeitig und gleichwertig mit dem Daktylus auf, ebenso den Tribrachys als Vertreter des Trochäus; den Spondeus am Schluss der daktylischen Tripodie durchweg als 8zeitig; genauer:

– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑
8/3 4/3 2 2 | 2 1 1 2 1 1 4 4 | 4/3 4/3 4/3

Der Trochäus behält danach seine rhythmische Gliederung als diplasischer Fuss, kommt aber an Zeitdauer dem vierzeitigen Daktylos gleich, d. h. ist ein *τροχαῖος τετράσημος*. — Auch Christ spricht sich für Ausgleichung der Einzelfüsse aus und drückt dieselbe nach H. Schmidt durch Anwendung des Zeichens ⊔ ⏑ für den Trochäus aus.

Grössere Schwierigkeiten machte die Frage nach dem Zeitwerte der einzelnen Kola, insbesondere der ‚daktylischen Tripodie'. Dass der beständige Wechsel von dipodisch gegliederten Epitriten und tripodischen Daktylen eine dem Charakter der Strophengattung widersprechende Unruhe hervorruft, war nicht abzustreiten; die Annahme einer tetrapodischen Messung der daktylischen Tripodie lag daher sehr nahe und ist denn auch von Westphal mit vollster Konsequenz durchgeführt worden. Aber wie bequem auch die Sache sich stellte für die spondeisch auslautende Form der Tripodie – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, welche sich durchweg als brachykatalektische Tetrapodie auffassen lässt: ⏊ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔́ ⊔, so bedenklich war es, die trochäisch schliessende Tripodie derselben Messung unterzuordnen, da die kurze Silbe dann als 4zeitige Länge gelten müsste; und nicht viel weniger anstössig war die Auffassung der katalektischen Tripodie – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – als Tetra-

podie in den Fällen, wo Pause nicht zulässig ist, sondern Dehnung der letzten Länge zum ὀκτάσημος angenommen werden müsste.

A. Boeckh, Ueber die Versmasse d. Pindaros, Berlin 1808; De metris Pindari, Lips. 1811, p. 105. 268. 280. — G. Hermann, De metrorum quorundam mensura rhythm., Lips. 1815. De epitritis Doriis, 1824 (= Opusc. II, 105 sq. III, 83); Elem. D. M. p. 644 sq. 698 sq. — R. Westphal, Metrik II², 553–706. I², p. 134 ff. 285 ff., III², 1, p. 256 f. 337 f. 365. Aristoxenos p. 145 ff. — W. Berger, De Soph. versibus logaoed. et epitrit, Bonn 1864, p. 41 sq. — J. H. Schmidt, Kunstformen II, p. 80 ff.; IV, 477; 453 ff. — M. Schmidt, Pindars Olymp. Siegesgesänge, Jena 1869, p. I—LXXXIV. — W. Brambach, Rhythm. Untersuchungen, Leipz. 1871 p. 17 und Rh. Mus. XXI, 232–52. — F. Vogt, De metris Pindari in: Dissert. argent. IV, p. 203 I. De continuatione rhythmi in strophis doricis. — Fr. Hanssen, D. enkomiolog. Metrum, Philologus LI (1892) S. 231—246. — Fr. Blass, N. Jhrb. 133. Bd. (1886) S. 455 ff. und praef. Bacchylid. p. XXIX sqq. — O. Schroeder, De metro dactylo-epitritico in s. Pindarausg. (Leipzig 1900) p. 497—509.

III. Die gemischten Metra (‚Logaöden').

135. Ein Metrum heisst gemischt (*μικτόν*), wenn es Füsse verschiedener rhythmischer *γένη* in demselben Kolon vereinigt (§ 54), insbesondere trochäische und daktylische, iambische und anapästische, z. B.

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – *ποῦ κνρεῖ ἐκτόπιος συθεὶς ὁ πάντων·*

oder – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – *εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.*

Die moderne Metrik pflegt alle diese gemischten Bildungen mit dem gemeinsamen Namen Logaöden zu bezeichnen; doch entspricht dies nicht dem Sinne, den die antiken Metriker mit dieser Bezeichnung verbanden. Allerdings sagt der Schol. Heph. p. 163,15 W *λογαοιδικὸν .. καλεῖται τὸ μέτρον ὡς ἐκ δακτύλου καὶ τροχαίου συγκείμενον.* Aber Aristides Quint. p. 52 M. versteht unter *λογαοιδικά* diejenigen daktylischen Metra, welche an erster Stelle den Daktylus auch durch die zweisilbigen Füsse vertreten lassen (§ 73): *τινὲς κἂν ταῖς πρώταις χώραις μόναις ἀμείβοντες τὸν δάκτυλον καὶ τοὺς ἀνισοχρόνους αὐτῷ τῶν δισυλλάβων τιθέντες ποιοῦσι τὰ καλούμενα λογαοιδικά*, und giebt bezüglich der logaödischen Anapäste p. 53 M. an: *οὐ κατὰ τὰς πρώτας χώρας μόνον πόδας δισυλλάβους βραχυσημοτέρας παραλαμβάνουσιν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὰς τελευταίας τὸν βακχεῖον*, d. h. ⏑ – –. Nicht ganz entsprechend lehrt Hephaistion p. 25,12 W., dass die *λογαοιδικὰ δακτυλικὰ ἐν μὲν ταῖς ἄλλαις χώραις δακτύλους ἔχει, τελευταίαν δὲ τροχαϊκὴν συζυγίαν* und führt als Beispiele das *Ἀλκαϊκὸν δεκασύλλαβον* und das Praxilleion an:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – –

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – –,

und derselbe sagt über die anapästischen Logaöden p. 29,12 *ὥσπερ ἐν τῷ δακτυλικῷ ἦν τι λογαοιδικόν, οὕτω κἂν τοῖς ἀναπαιστικοῖς τὸ εἰς βακχεῖον περαιούμενον*, wofür ihm das Archebuleion als Beispiel dient:

⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ –, ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ –, ⏑ ⏗ –

das ausser mit dem Anapäst auch mit dem Spondeus oder dem Iambus anlauten kann.

136. Logaöden im Sinne der Alten sind also daktylische und anapästische Metra, deren Anlaut oder Auslaut freiere Bildung zeigt, indem die Senkung aus einer Kürze statt aus zweien gebildet wird.

Den Ersatz des anlautenden Daktylus in einem daktylischen Metrum durch einen beliebigen zweisilbigen Fuss (– ⏑, – –, ⏑ –, ⏑ ⏑) nennt Hephaistion p. 24, 8 ff. als eine Eigentümlichkeit der *αἰολικά*: *τὰ δ' αἰολικὰ καλούμενα τὸν μὲν πρῶτον ἔχει πόδα πάντως ἕνα τῶν δισυλλάβων ἀδιάφορον,*

ἤτοι σπονδεῖον ἢ ἴαμβον ἢ τροχαῖον ἢ πυρρίχιον, τοὺς δὲ ἐν μέσῳ δακτύλους πάντας. Vgl. oben § 73 Anm. 2.

137. Eine wesentlich andere Art der Mischung ist es, die bei den Ionikern und Choriamben zur Sprache gebracht wurde (§ 105 und 111). Bei diesen tritt zuweilen in das ionische oder choriambische Kolon neben den reinen Ionikus oder Choriambus der zeitlich gleichwertige d. h. gleichfalls sechszeitige Ditrochäus oder Diiambus oder der entsprechende Epitrit:

´– ◡ ◡ = ´◡ – ◡ = ´◡ – –
– ◡ ◡ ´– = ◡ – ◡ ´– = – – ◡ ´–.

So entstehen gemischte ionische und choriambische Dimeter und Trimeter, wie sie oben §§ 111 ff. besprochen wurden, z. B.

– – ◡ ◡   – ◡ – –
◡ ◡ – ◡   – ◡ – –
– ◡ ◡ –   ◡ – ◡ –
◡ – ◡ –   – ◡ ◡ –.

138. 1. Einen Schritt weiter geht die Mischung in den sechszeitigen Rhythmen, wenn die Vertauschung des Iambus und Trochäus miteinander soweit ausgedehnt wird, dass für den Ditrochäus und für den Diiambus der Antispast zugelassen wird:

– ◡ – ◡ = ◡ – – ◡
◡ – ◡ – = ◡ – – ◡

und bei Eintritt irrationaler Senkungen:

– ◡ – ▿ = ◡ – – ▿
▿ – ◡ – = ▿ – – ◡,

ja schliesslich die Irrationalität sogar auch die der Regel nach rein zu haltenden Senkungen ergreift:

– ▿ – ▿ und ▿ – ▿ –.

So konnten denn neben den früher aufgeführten gemischten Choriambika und Ionika

▿ – ◡ – | – ◡ ◡ –
▿ ◡ – – | ◡ – ◡ –

Bildungen entstehen wie diese:

▿ – – ⏑̱ | – ◡ ◡ –
▿ – – ◡ | ◡ – ◡ –.

Sie sind rhythmisch, d. h. dem Zeitwert nach gleich dem choriambischen und dem ionischen Dimetron. Eine von diesen Formen wird gewöhnlich mit dem Namen Glykoneion bezeichnet:

– ▿ – ◡ | ◡ – ◡ –,

und die ihr gleichwertigen beiden

– ◡ ◡ – | ◡ – ◡ –
– ▿ – ▿ | – ◡ ◡ –

pflegt man gleichfalls Glykoneia zu nennen und je nach der Stellung der Silben – ◡ ◡ als erstes und drittes Glykoneion von jenem als zweitem Glykoneion zu unterscheiden.

2. Diese drei als Glykoneia bezeichneten zwölfzeitigen Kola

I. – ◡ ◡ – | ◡ – ◡ –
II. – ⏓ – ◡ | ◡ – ◡ –
III. – ⏓ – ⏓ | – ◡ ◡ –

bilden den Haupt- und Grundbestandteil der gemischten Metra. Aus ihnen sind durch Katalexis die rhythmisch gleichwertigen sogenannten Pherekrateen entstanden:

– ◡ ◡ – | ◡ – . –
– ⏓ – ◡ | ◡ – . –,

die äusserlich betrachtet als Tripodien erscheinen. Verwandt mit ihnen sind die als logaödische Prosodiaka und Paroemiaka (§ 144,3) bezeichneten Gliedformen.

3. Dem zwölfzeitigen Glykoneion entspricht unter den *μικτά* ein achtzehnzeitiges Trimetron *μικτόν*, das ebenfalls sehr verschiedene Gestalten annehmen kann und daher auch unter vielerlei Namen auftritt, bald akatalektisch, bald katalektisch.

139. Der Natur der *μικτά*, die bei gleichem rhythmischem Zeitwert sehr vielgestaltig sein können, entspricht die auffallende Erscheinung, dass nicht nur der Anlaut der Metra in stichischer oder antistrophischer Repetition ein wechselnder sein kann, so dass als erster Fuss einmal ein Spondeus, dann ein Trochäus oder Jambus oder Tribrachys, ja bei den Lesbiern selbst ein Pyrrhichius eintritt, sondern auch das ganze Glied bei der Wiederholung durch eine der gleichwertigen Formen ersetzt wird. Man nennt diese besonders bei Anakreon und den Komikern, aber auch in der späteren Tragödie hervortretende Freiheit Polyschematismus (Heph. p. 57 f.).

Die logaödischen Metra.

140. Logaöden in dem oben angegebenen Sinne (§ 135), d. h. daktylische und anapästische Metra, die den Anlaut oder Auslaut oder beide in der freieren Weise bilden, dass die Senkung aus einer Kürze statt aus zweien bestehen kann, treten in tetrapodischen, pentapodischen und hexapodischen Gliedformen auf, doch scheint alles bei ihnen auf dipodische Messung hinzuweisen und daher auch bei den Pentapodien sich hexapodische Auffassung zu empfehlen

Als Typus der logaödischen Tetrapodie gilt das *Ἀλκαϊκὸν δεκασύλλαβον* (Heph. p. 25,14 W), das aus zwei Daktylen und einer trochäischen Dipodie besteht:

– ◡◡ – ◡◡ | – ◡ – ⏓

καί τις ἐπ' ἐσχατιαῖσιν οἴκεις.

In katalektischer Form mehrmals nacheinander bei Ibyk. fr. 1:

– ◡◡ – ◡◡ – ◡ –

ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα παρθένων . . .

Pentapodisch erscheint, ist aber wohl hexapodisch zu messen das von Heph. p. 25,19 W. aufgeführte *Πραξίλλειον*

– ◡◡ – ◡◡ | – ◡◡ – ◡ | – . –

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποι-σα,

παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἔνερθε νύμ-φα.

Ähnlich Anakreon fr. 70:

Ὀρσόλοπος μὲν Ἄρης φιλέει μεναίχμαν.

Vgl. fr. 72—73. Soph. Antig. 134 f. ∾ 149 f.

ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέσε ταντάλω-θεὶς

πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρ-μᾷ.

Mit zwei Daktylen Soph. Aias 194

ἀλλ' ἄναγ' ἐξ ἑδράνων, ὅπου μακραί-ων.

Ähnlich Ibyc. 6,2.

Vollständige Hexapodien liegen vor bei Alkman fr. 60,13.

Εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες.

und bei Simonides fr. 4,8

ὁ Σπάρτας βασιλεύς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπώς.

Katalektische Hexapodie mit tribrachischem Anlaute bei Soph. Antig. 977:

◡◡◡ – ◡◡ | – ◡◡ – ◡◡ | – ◡ –

κατὰ δὲ τακόμενοι μελέοι μελέαν πάθαν.

141. Von anapästischen Logaöden (s. oben § 134) wird namhaft gemacht das Archebuleion (Heph. p. 29,17)

∞ – ◡◡ – | ◡◡ – ◡◡ – | ◡ – . –

Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ' ἀεί-δειν,

das auch mit Spondeus oder Iambos beginnen kann:

Νύμφα, σὺ μὲν ἀστερίαν ὑφ' ἅμαξαν ἤ-δη.

Φιλωτέρα ἄρτι γὰρ ἁ Σικελὰ μὲν Ἔν-να.

142. Die rhythmische Einheit innerhalb der logaödischen Kola wird dadurch erreicht, dass die zweisilbigen und die dreisilbigen Füsse in ihrer zeitlichen Ausdehnung einander gleich gemacht werden durch verschiedene *ἀγωγή* (s. § 47), indem der *χρόνος πρῶτος* im dreisilbigen Fusse eine etwas kürzere Zeitdauer erhält als im zweisilbigen. Der Daktylos bleibt also ein Daktylos seiner Gliederung nach, ebenso der Anapäst ein Anapäst, aber beide stehen dem zeitlichen *μέγεθος* nach den zweisilbigen Füssen, dem Trochäus resp. Iambos gleich.[1]) Auf eine genauere Bestimmung des Zeitverhältnisses durch Bruchteile sich einzulassen, lag den Alten fern.

Die heutzutage am meisten verbreitete Auffassung der Logaöden ist die von Apel (Metrik §§ 138. 664) herrührende und von Fr. Bellermann nachdrücklich empfohlene, wonach der als kyklisch bezeichnete Daktylos dem dreizeitigen Trochäus gleichwertig gilt und die Messung $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 erhält, so dass, wenn die letzte Kürze des Daktylos unserem Achtel entspricht, die Länge einem punktierten Achtel, die erste Kürze aber einem Sechzehntel gleichsteht. Diese Messung ist irrigerweise auch auf den vermeintlichen Daktylos der Glykoneen, Pherekrateen, Phaläceen u. dgl. ausgedehnt worden.

---

[1]) Diese Auffassung vertrat zuletzt Westphal, Allg. Metrik d. Gr.[3] III, 1 p. 366. Ihr schliesst sich jetzt auch P. Masqueray, Métrique grecque p. 328 an.

Die gemischten Metra im engeren Sinne.

143. Unter den Grundformen der gemischten Metra nimmt das Glykoneion den ersten Rang ein. Es ist ein zwölfzeitiges Dimetron, das in drei Hauptformen auftritt:

I. Glykoneion: – ∪ ∪ – | ∪ – ∪ –
II. „ ⏓ ⏓ – ∪ | ∪ – ∪ –
III. „ – ⏓ – ⏓ | – ∪ ∪ –.

Das erste Glykoneion besteht aus einem choriambischen und einem diiambischen Metron und ist bereits bei den Choriamben als choriambisch-iambisches Dimetron (§ 111) besprochen worden.

Das zweite Glykoneion[1]) lässt in seinem Anlaute den Iambus, den Trochäus, den Spondeus,[2]) den Tribrachys zu, bei den Lesbiern auch den Pyrrhichius, in der späteren Tragödie auch den Anapäst, der indessen als arrhythmisch von Aristophanes Ran. 1322 f. verspottet wird.

Iambischer Anlaut:	*ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δέ.*	Pind. Ol. I, 1.
Trochäischer „	*τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν*	Soph. Antig. 335.
Spondeischer „	*πόντου χειμερίῳ νότῳ*	ebd. 336.
Tribrachischer „	*γεραὸν ἐς χέρα σῶμα σόν*	Soph. O. C. 200.
Pyrrhichischer „	*ἄγε δὴ χέλυ δῖά μοι*	Sapph. fr. 45.
Anapästischer „	*μεταβάλλει δυσδαιμονία*	Eur. Iph. T. 1120.

Die Irrationalität der vorletzten Silbe (– ⏓ – ∪ | ∪ – ᵅ –) kommt erst in der späteren Tragödie vor, z. B.

Soph. Phil. 1151 *τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν.*
Eur. Hipp. 741 *τὰς ἠλεκτροφαεῖς αὐγάς.*

Das dritte Glykoneion lässt im ersten und zweiten Fusse den Spondeus, Trochäus und Tribrachys zu, im ersten auch den Iambus.

Spondeischer Anlaut:	*πευκάενθ' Ἥφαιστον ἑλεῖν*	Soph. Ant. 123
Trochäischer „	*φῶτα βάντα πανσαγίᾳ*	ebd. 107
Iambischer „	*ἐφάνθης ποτ' ὦ χρυσέας*	ebd. 104
Tribrachischer „	*φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ*	ebd. 108.

Tritt neben den spondeischen oder iambischen Anfangsfuss in zweiter Stelle ein Iambus, so erscheint das Metrum identisch mit dem früher erwähnten (§ 111) diiambisch-choriambischen Dimetron: z. B.

Ἔρως ἀνίκατε μάχαν. Soph. Ant. 781.

144. Durch Katalexis des zweiten Metrons wird aus dem ersten und zweiten Glykoneion das sogenannte Pherekrateion, das diese beiden Hauptformen annimmt:

I. – ∪ ∪ – | ∪ – . – *Κασταλίας τε νᾶ-μα* Ant. 1130
II. ⏓ ⏓ – ∪ | ∪ – . – *ἁ πάνδυρτος ἀη-δών* El. 1076.

Auch das zweite Pherekrateion lässt den Tribrachys im Anlaute zu, z. B. Eur. Herc. f. 420.

πολύφονον κύνα Λέρ-νας. Vgl. Aesch. Choeph. 317.

---

[1]) Heph. p. 33,9 ff. W. *δίμετρον ἀκατάληκτον, τὸ καλούμενον Γλυκώνειον.* Mar. Vict. p. 149,33 *metrum, ut grammatici vocant, choriambicum, ut musici, bacchiacum sive anacreontium syllabarum octo.*

[2]) Mar. Vict. p. 150,8 *pars prima in hoc versu pedum diversitate variatur, nam et spondeum et iambum et trochaeum admittit.*

Der Iambus im Anlaute erscheint z. B.

Aesch. Suppl. 684 νόσων δ' ἑσμὸς ἀπ' ἀστῶν.
Eur. Herc. f. 390 Ἀναύρου παρὰ πηγάς.

145. Ausser dem Pherekrateion treten in den Liedern aus *μέτρα μικτά* neben den Glykoneia noch eine Anzahl kürzerer Gliedformen auf, die zwar zunächst den Anschein tripodischer Bildungen erwecken, aber bei der engen Verbindung, in der sie mit den zwölfzeitigen Formen stehen, eine Auffassung erheischen, die sie mit dem sechszeitigen Rhythmus im Zusammenhange erhält.

1. Das sog. *Γλυκώνειον ἀκέφαλον* oder ‚logaödische Prosodiakon'

⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

z. B. Soph. O. R. 1186 ἰὼ γενεαὶ βροτῶν, ebd. 1190 τίς γάρ, τίς ἀνὴρ πλέον; das ebensowohl vereinzelt im Anfang glykoneischer Perioden sich findet, als in mehrfacher Repetition und systemähnlicher Verbindung (Soph. O. C. 1043. O. R. 466. Aristoph. Ran. 450 ff. Pax 1329 ff. u. sonst, s. §§ 149 u. 151). Eine Auffassung dieser Gliedform als Dimetron *δωδεκάσημον* dürfte kaum abzulehnen sein, ob man nun misst:

– . – ⏑ | ⏑ – ⏑ – oder ∧ ⏒ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – oder ⏒ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ∧

doch vgl. auch § 106,4.

2. Daran schliesst sich, ganz wie das Pherekrateion an das Glykoneion, eine sechssilbige Gliedform mit Schlusskatalexe:

⏒ – ⏑ ⏑ – . –

z. B. *οὐδὲν μακαρίζω.* Soph. O. R. 1196, *φυγᾷ πόδα νωμᾶν.* O. R. 468, welche gewöhnlich im Anschluss an das sog. *ἀκέφαλον* als clausula (Aristoph. Pax 1332. 1334. 1341 f. Aves 1735 f. Eccl. 293. 299), zuweilen aber auch selbständig wiederholt erscheint, vgl. Eur. Herc. f. 1048 f.

3. Eine nähere Verwandtschaft mit dem Glykoneion hat auch das gleichfalls als Prosodiakon oder als Enoplion (s. §§ 81,3. 129) bezeichnete unter den gemischten Metren mehrfach erscheinende Kolon:

⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

z. B. *τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας*, dessen zwölfzeitige Messung — Ionikus und Choriamb — augenscheinlich ist. Die anlautende Kürze statt der Länge steht wie bei den Ionikern s. § 104,1. Es tritt ebenfalls gern in systematischer Verbindung auf, wie Eurip. Herc. f. 1074 *ἀλλ' εἴ με κανεῖ πατέρ' ὄν|τα* und in dem Päan auf Lysander bei Plut. Lys. 18.

4. Mehr Schwierigkeiten bereitet einer zwölfzeitigen Messung die sechssilbige Gliedform:

– ⏑ ⏑ – ⏑ –

z. B. *οὐκέτι συντρόφοις* Soph. Ai. 639, die man als katalektisches Pherekrateion zu betrachten pflegt. Sie findet sich als Schlussglied pherekrateischer Perioden z. B. bei Eupolis fr. 163 K.

ὃς χαρίτων μὲν ὄζει,
καλλαβίδας δὲ βαίνει,
σησαμίδας δὲ χέζει,
μῆλα δὲ χρέμπτεται.

wo man freilich an dem Schlussverse Anstoss genommen hat, aber auch mehrmals nacheinander Soph. El. 244 f., mit einem siebensilbigen Phere-

krateion abschliessend Aesch. Agam. 1448 φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει, μὴ περιώδυνος μηδὲ δεμνιοτήρης. Suppl. 656 ∞ 667. 678 f. ∞ 688 f. Soph. O. C. 1556. In manchen Fällen scheint die Auffassung dieser Kola als Dochmien berechtigt.

146. Die Trimetra schliessen sich in ihrem Bau an die Formen des Glykoneion oder des Pherekrateion an und erscheinen als Erweiterungen jener Grundformen durch dipodischen Zusatz am Anfange oder am Schlusse. Einzelne von ihnen haben als Strophenteile oder in stichischem Gebrauche eine grössere Verbreitung erlangt. Wir erwähnen

1. Das *Φαλαίκειον ἑνδεκασύλλαβον* (Heph. p. 33,19. Mar. Vict. p. 118,10. 148,9):

⏒ ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – . –

χαῖρ', ὦ χρυσόκερως, βαβάκτα, κήλων
Πάν, Πελασγικὸν Ἄργος ἐμβατεύων. Cratin. fr. 321 K.

bei Sappho im 5. Buche, bei Anakreon und den Tragikern als Strophenteil (Soph. Ai. 633. Phil. 1140. 1145) und bei den Alexandrinern (Kallim. fr. 73. Theocr. ep. 22) und später bei den Römern in stichischem Gebrauche. Vgl. Caes. Bass. p. 258 ff.

2. Das *Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον* (Heph. p. 43,19):

– ⏑ – ⏒ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – . ⏓

ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα. Sapph. fr. 1 B.

der erste Vers der sapphischen Strophe (s. § 149,2).

3. Das kleinere *Ἀσκληπιάδειον* (Heph. p. 34,3):

⏒ ⏒ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν
λάβαν τῶ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων. Alc. fr. 33.

4. Das *Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον* (Heph. p. 45,24):

⏒ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏓

ἰόπλοκ' ἀγνά, μελλιχόμειδε Σάπφοι,
θέλω τι ϝείπην, ἀλλά με κωλύει αἴδως. Alc. fr. 55 B.

5. Mit anlautendem Diiamb und katalektischem Schlusse:

⏒ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – . –

ἐμοὶ ξυνείη διὰ παντὸς εὔ-φρων. Soph. Ai. 705.

6. Übereinstimmend mit dem kleineren Asklepiadeion, aber mit Katalexis am Ende:

– ⏒ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – . –

τόλμα δ'· οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνερ-θεν. Eur. Alc. 985.

7. Das *Ἀλκαϊκὸν ἑνδεκασύλλαβον* (Heph. p. 45,9), das Anfangsglied der alkäischen Strophe:

⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏓

οὐ χρὴ κάκοισι θῦμον ἐπιτρέπην. Alc. fr. 35.

8. Das *Πινδαρικὸν ἑνδεκασύλλαβον* (Heph. p. 45,2 ff.):

⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – . –

ὁ μουσαγέτας με καλεῖ χορεῦσαι.

147. 1. Tetrametrische Verbindungen entstehen aus zwei gemischten Dimetern, insbesondere aus Glykoneen, Pherekrateen und den gleichwertigen trochäischen oder iambischen und choriambischen Dimetern.

Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν|θρώπου δεινότερον πέλει.

– ◡ ◡ – | ◡ – ◡ – | – – – ◡ | ◡ – ◡ –

πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὔ|τω βιοτὰν κατέσχεν;

– ◡ ◡ – | ◡ – ◡ – | – ◡ ◡ – | ◡ – . –

2. Vor andern Versbildungen dieser Art ist das sogenannte Priapeion (Heph. p. 34,15. 57,14. Mar. Vict. p. 151) zu nennen, das sich aus einem Glykoneion und einem Pherekrateion zusammensetzt, und in jedem der beiden Glieder die verschiedenen Formen (s. oben § 143 f.) zulässt:

a. – ◡ ◡ – | ◡ – ◡ – | – ◡ ◡ – | ◡ – . –
ἐκ ποταμοῦ 'πανέρχομαι πάντα φέρουσα λαμ-πρά. Anacr. fr. 23

b. – – – ◡ | ◡ – ◡ – | – ⏕ – ◡ | ◡ – . –
ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ κωμάζων παῖδ' ἁβρῇ. Anacr. fr. 17,3

c. – ⏕ – ⏕ | – ◡ ◡ – | – ⏕ – ◡ | ◡ – . –
οὐ βέβηλος, ὦ τελεταὶ τοῦ νέου Διονύσου. Euphronios.

Es wurde häufig gebraucht in der leichten Lyrik (Sappho fr. 45. Anacr. fr. 17. 23), der Komödie (Eupolis fr. 159 K.) und dem Satyrdrama (Mar. Vict. p. 151 *a nonnullis satyricum vocabatur*), und war beliebt bei den Alexandrinern (Euphronios u. a.) und nachgeahmt von den römischen Dichtern (Catull 17) „*Lusibus aptum*". Schol. Heph. p. 188 *Πριάπειον δὲ ἐκλήθη, ἐπειδὴ Εὐφρόνιος ὁ γραμματικὸς . . . ἔγραψεν εἰς Πρίαπον τοῦτο τὸ μέτρον.*

3. Das Kratineion (Heph. p. 55,8. 59,7. Schol. Heph. p. 215,5) ist aus dem ersten Glykoneion und einem katalektischen trochäischen Dimetron zusammengesetzt; in der Komödie üblich, z. B. Cratin. fr. 324 K.:

– ◡ ◡ – | ⏕ – ◡ – | ⏓ ⏕ – ⏕ | – ◡ ⏓

Εὐιε κισσοχαῖτ' ἄναξ, χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης.

In polyschematischer Bildung z. B. bei Eupolis fr. 37 K.:

ἄνδρες ἑταῖροι, δεῦρ' ἤδη | τὴν γνώμην προσίσχετε,
εἰ δυνατὸν καὶ μή τι μεῖ|ζον πράττουσα τυγχάνει.

4. Das Eupolideion (Heph. p. 59. Mar. Vict. p. 145,36. 147,7) verbindet ein drittes Glykoneion und ein katalektisches trochäisches Dimetron:

– ⏕ – ⏕ | – ◡ ◡ – | ⏓ ⏕ – ⏕ – ◡ –

ὁ σώφρων τε χὠ καταπύ|γων ἄριστ' ἠκουσάτην,
εὐφράνας ὑμᾶς ἀπόπεμπ' | οἴκαδ' ἄλλον ἄλλοσε.

Gleichfalls der Komödie und dem Satyrdrama eigentümlich (Aristoph. Nub. 518 ff. Cratin fr. 98 K. Pherekr. fr. 64), besonders beliebt auch bei Diphilos und Menander (Mar. Vict. p. 140,3).

5. Das dritte Glykoneion verbindet Sophokles O. R. 465 mit iambischem Dimetron:

– – – – | – ◡ ◡ – | ◡ – ◡ – | ◡ – . –

ἄρρητ' ἀρρήτων τελέσαν|τα φοινίαισι χερσίν.

das erste Glykoneion mit dem Ithyphallikon (brachykatalektischen trochäischen Dimetron) Anakreon fr. 30 bei Heph. p. 55:

– ◡ ◡ – | ◡ – ◡ – | – ◡ – ◡ | – . –

τὸν μυροποιὸν ἠρόμην, | Στράττιν εἰ κομήσει.

6. Eine etwas abweichende Bildung zeigt das von Heph. p. 35,5 als *Σαπφικὸν ἑκκαιδεκασύλλαβον* bezeichnete Metrum, gewöhnlich grösseres

Asklepiadeum genannt, in dem die sämtlichen Lieder des dritten Buchs der Sappho abgefasst waren, z. B. fr. 65:

⏒ ⏓ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

Βροδοπάχεες ἄγναι Χάριτες, δεῦτε Δίος κόραι.

Sapph. fr. 65—72. Alc. fr. 37. 39. 41. 42. 44. 83 ff.; später bei den Alexandrinern (Kallimachos, Theokrit [28. 30], Asklepiades) und den Römern (Catull. 30. Horaz c. I, 11. 18. IV, 10).

7. Mit ihm verwandt und nur durch den katalektischen Schluss verschieden ist das von Sappho, Alkaios und Anakreon gebrauchte 15silbige Anakreonteion (Servius p. 463,26 K.); wofür Hephaistio p. 34 als Beispiel anführt Sapph. fr. 62:

– – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – . –

κατθνάσκει Κυθέρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν;

148. Die verschiedenen Formen der Dimetra mixta entsprechen sich zuweilen antistrophisch oder bei stichischer Repetition gewisser Versarten. So respondieren das 2. und 3. Glykoneion mit einander Soph. Phil. 1124 ∾ 1147 *πόντου θινὸς ἐφήμενος* ∾ *ἔθνη θηρῶν, οὓς ὅδ' ἔχει* (vgl. ebd. 1082 ∾ 1103. Eurip. Phoen. 210 ∾ 222. Iph. T. 421 ∾ 439. 1097 ∾ 1114 u. sonst); das erste und zweite Paroimiakon O. C. 511 ∾ 523 *ὅμως δ' ἔραμαι πυθέ-σθαι* ∾ *τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέν;* ferner das erste Glykoneion mit dem choriambischen Dimetron Phil. 1138 ∾ 1161 *μυρί' ἀπ' αἰσχρῶν ἀνατέλ|λονθ'* ∾ *μηκέτι μηδενὸς κρατύ|νων* (vgl. Arist. Nub. 955 ∾ 1030) und mit dem iambischen Dimetron Anakreon fr. 21 *ἀσπίδος ἀρτοπώλισιν* ∾ *καλύμματ' ἐσφηκωμένα*; das erste Pherekrateion mit dem katal. iamb. Dimetron Arist. Lysistr. 326 ∾ 340 *ὑστερόπους βοη-θῶ* ∾ *γυναῖκας ἀνθρακεύ-ειν;* das anakrusische dritte Glykoneion ⏓ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – mit dem choriambischen Dimetron Arist. Vesp. 526 ∾ 631 *νῦν δὲ τὸν ἐκ θἠμετέρου* ∾ *οὐπώποθ' οὕ-τω καθαρῶς.* Doch beschränken sich diese und ähnliche Freiheiten (vgl. das Priapeion, Kratineion und Eupolideion § 147) abgesehen von Anakreon auf die Komödie und spätere Tragödie. Sie werden mit dem Namen Polyschematismos bezeichnet.

149. 1. Aus der Verbindung mehrerer Glykoneen und eines als Abschluss dienenden Pherekrateion entsteht das sog. glykoneische System oder Hypermetron. In ihm sind die einzelnen Kola durch Synapheia (s. § 51) miteinander verbunden, und Wortbrechung zwischen zweien ist nicht selten. Die Zahl schwankt zwischen drei und sechs Gliedern. Anacr. fr. 8.

Ἐγὼ δ' οὔτ' ἂν Ἀμαλθίης
βουλοίμην κέρας οὔτ' ἔτεα
πεντήκοντά τε καὶ ἑκατὸν
Ταρτησσοῦ βασιλεῦ-σαι.

Bei den Lyrikern wird es als selbständige Strophe wiederholt, besonders bei Anakreon, bei den Dramatikern als Strophenteil, z. B. Soph. O. R. 1186. ff. Phil. 687 ff. Eur. Herc. f. 649 ff. Aristoph. Eq. 551 ff.

Eur. Troad. 1060 *Οὕτω δὴ τὸν ἐν Ἰλίῳ | ναὸν καὶ θυόεντα βω|μὸν προὔδωκας Ἀχαι-οῖς.*

2. Das logaödische Prosodiakon (§ 145,1) wird in mehrmaliger Wiederholung mit katalektischem Schlussgliede in hypermetrischer Anwendung gebraucht, häufig in der Komödie als Bestandteil logaödischer

Strophen, seltner in der Tragödie. Es eignet sich besonders für Prozessionsgesänge.

Arist. Ran. 450 ff. *τὸν ἡμέτερον τρόπον,* | *τὸν καλλιχορώτατον* | *παίζοντες, ὃν ὄλβιαι* | *Μοῖραι ξυνάγον-σιν*; vgl. Eccl. 290 ff. Av. 1731 ff. Eq. 1111 ff. Pax 856 ff. 909 ff. 1333 ff.

Soph. O. R. 466 ff. *ὥρα νιν ἀελλάδων* | *ἵππων σθεναρώτερον* | *φυγᾷ πόδα νω-μᾶν*, vgl. O. C. 1044 ff.

150. Der Bau der Strophen aus gemischten Metra weist eine grosse Fülle mannigfaltiger Formen auf, die sich sowohl durch ihren Umfang als durch den Wechsel der Grundelemente und ihre Fügung unterscheiden.

Die monodischen Lyriker bilden einfache Strophen von zwei, drei oder vier Stichoi; viele davon bestehen aus einem mehrmals wiederholten Kolon, dem ein etwas verschiedenes als Schluss (Epodikon) folgt; zum Teil fehlt sogar dieses und alle Verse der Strophe sind gleich, wie es in Sapphos Liedern des 2. und 3. Buches der Fall war. Grössere Strophen bestehen aus zwei hypermetrischen Perioden, wie Anakreon fr. 1.

1. Distichische Strophen liegen vor bei Sappho:

– ⏓ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
– ⏓ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
– ⏓ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – – | ⏑ – ⏑ –

Οὐδ' ἴαν δοκίμοιμι προσίδοισαν φάος ἀλίω
ἔσσεσθαι σοφίαν πάρθενον εἰς οὐδένα πω χρόνον. fr. 69.

d. i. das grössere Asklepiadeion (§ 147,6) zweimal wiederholt.

Von Alkaios gehört hierher fr. 55 B.[1])

⏑ – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – –
⏑ – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – –

Ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι,
θέλω τι ϝείπην, ἀλλά με κωλύει αἴδως.

Von Anakreon fr. 19.[2])

– ⏓ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
– – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | – ⏑ – ⏒

Ἀρθεὶς δηὖτ' ἀπὸ Λευκάδος
πέτρης ἐς πολιὸν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι.

2. Vierzeilig ist die berühmte sapphische Strophe, welche aus drei sapphischen Hendekasyllaben (§ 146,9) und einem durch *συνάφεια* mit dem 3. Verse verbundenen adonischen Epodikon besteht:

–́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ ⏑ – | ⏑ – . ⏒
–́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ ⏑ – | ⏑ – . ⏒
–́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏒ – | ⏑ ⏑ – –

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα,
παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μήτ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον. Sapph. fr. 1.

---

[1]) Heph. p. 45,21 *Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον.* s. oben § 146,4.

[2]) Heph. p. 72,1 W.

Bei Sappho (fr. 1. 2. 3. 4. 5. 26), Alkaios (fr. 5. 36) und späteren Nachahmern; ihrem Charakter nach sanft und ruhig und für gleichmässige, leidenschaftslose Seelenstimmung geeignet.

3. Die nicht minder berühmte **alkaische** Strophe ist aus zwei alkaischen Hendekasyllaben, einem Enneasyllabos und einem Dekasyllabos gebildet, von denen nur die beiden letzten in Synaphie stehen. Bei Alkaios fr. 9. 18. 19. 34. 35, bei Sappho fr. 28.

⏓ – ⏑ –́ | ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ –́
⏓ – ⏑ –́ | ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ –́
⏓ – ⏑ –́ | ⏓ – ⏑ – | –, – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –́ | ⏑ – . –

Ἀσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν· ἄμμες δ' ἀν τὸ μέσσον
νᾶϊ φορήμεθα σὺν μελαίνᾳ. Alc. fr. 18.

Schwungvoll und energisch, kräftiger und mannigfaltiger als die sapphische Strophe.

4. Umfangreicher, aber noch sehr einfach in ihrer Bildung ist die aus zwei glykoneischen Hypermetra gebildete (achtgliedrige) Strophe des Anakreon fr. 1:

Γουνοῦμαί σ', ἐλαφηβόλε,| ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
δέσποιν' Ἄρτεμι θη-ρῶν,
ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου | δίνῃσι θρασυκαρδίων
ἀνδρῶν ἐσκατορᾷς πόλιν | χαίρουσ' · οὐ γὰρ ἀνημέρους
ποιμαίνεις πολιή-τας.

Eine ähnliche Bildung liegt vor in dem glykoneischen Hymnos des Aristonoos bei Crusius, Die delphischen Hymnen p. 4 f., in dem je zwei vierzeilige Perioden zu der höheren Einheit einer Strophe durch das gleiche Ephymnion verbunden erscheinen. Vgl. Crusius p. 22.

151. In den Strophen der **Komödie** bilden Glykoneen und Prosodiaka die Hauptbestandteile, seltener sind Hexapodien und tetrapodische Kola mit mehreren Daktylen. Meist ist der Bau der Strophe einfach und ihr Umfang gering, wie in der Liederdichtung; in seltneren Fällen ist eine kunstvollere Gliederung vorhanden.

Zu den einfacheren Strophen gehören die aus lauter log. **Prosodiaka** (§ 145,1) bestehenden der Prozessionslieder, zumeist nur Hypermetra in antistrophischer Wiederholung (Eccl. 289 ff. Equit. 1111 ff. Aves 1731 ff. Ran. 448 ff. Pax 1329 ff.). — Von ähnlicher Einfachheit sind die **glykoneischen** Strophen Equit. 973 ff. (6mal wiederholt) und Aves 676; vgl. Equit. 551 ff. Ran. 1251 ff. — Weniger einfach und von grösserem Umfange sind Nub. 563 ff. Thesm. 352 ff. Ran. 1309. Vesp. 526 ff.

Beispiele. Equit. 1111 ff. (zwei Hypermetra von 4 und 6 Kola):

ὦ Δῆμε, καλήν γ' ἔχεις | ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄν|θρωποι δεδίασί σ' ὥσ- |
περ ἄνδρα τύραν-νον.
ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ, | θωπευόμενός τε χαί|ρεις κἀξαπατώμενος,
πρὸς τόν τε λέγοντ' ἀεὶ | κέχηνας · ὁ νοῦς δέ σου | παρὼν ἀποδη-μεῖ.

I. – –́ ⏖ – ⏑ – | – –́ ⏖ – ⏑ – | – –́ ⏖ – ⏑ – | ⏑ –́ ⏖ ⏗ ⏓

II. – –́ ⏖ – ⏑ – | – –́ ⏖ – ⏑ – | – –́ ⏖ – ⏑ –

– –́ ⏖ – ⏑ – | ⏑ –́ ⏖ – ⏑ – | ⏑ –́ ⏖ ⏗ ⏓

Equit. 973—996 (Vier glykon. Dimeter in systematischer Form s. § 149).

– – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

– – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ | ⏑ – . –

ἥδιστον φάος ἡμέρας | ἔσται τοῖσι παροῦσι πᾶ-|,
σιν καὶ τοῖς ἀφικνουμένοις |, ἢν Κλέων ἀπόληται.

Thesmoph. 352—371.

I. ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ –́ | ⏑ – ⏑ ⏖ | ⏑ – . –́ — 352.

⏑ – ⏑ –́ | ⏑ – . –́ |

II. ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – – | ⏒ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – — 355 f.

– ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ –

– – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

– – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

– – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

– – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

⏖ – ⏖ – | ⏖ – ⏑ –. — 367.

III. . ⏒ . –́ | . – ⏑ –́ | – – ⏑ –́ | – – ⏑ –́

– – ⏑ –́ | ⏑ – ⏑ –́ | – – ⏑ –́ | ⏑ – . –́

I. und III. iambisch. II. choriamb. und glykon. Glieder. v. 355 ion. Anaklomenos. v. 367 anap. Logaöd.

152. In der Tragödie, insbesondere bei Sophokles und Euripides, spielen die Strophen aus *μικτά* eine sehr hervortretende Rolle und entwickeln einen grossen Reichtum verschiedenartiger Bildungen, wenn auch allenthalben die Grundformen der gemischten Kola als Elemente wieder erscheinen. Im Vordergrunde stehen die glykoneischen Gliedformen und die zwölfzeitig zu messenden akatalektischen Pherekrateen; weniger häufig, aber nicht selten sind die längeren (trimetrischen) Formen, dagegen nur vereinzelt die Logaoidika *πρὸς δυοῖν* und *πρὸς τρισίν*; die katalektischen Pherekrateen und Prosodiaka nehmen einen verhältnismässig beschränkten Raum ein. Neben den *μικτά* aber gewinnen die iambischen, daktylischen und anapästischen Glieder in den tragischen Strophen eine grosse Ausdehnung, so dass sie nicht selten einen selbständigen Teil derselben bilden und zuweilen sogar das Übergewicht über die gemischten Formen selbst erlangen.

Das Glykoneion ist in allen seinen Formen vertreten, welche sogar innerhalb derselben Periode nebeneinander erscheinen, z. B. Ant. 332 ff. *πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν-| θρώπου δεινότερον πέλει*, ja in der späteren Tragödie (§ 148) selbst antistrophisch einander entsprechen, z. B. Phil. 1082 ∽ 1103 *θερμὸν καὶ παγετῶδες, ὡς ∽ καὶ μόχθῳ λωβατός, ὅς ἤ͵δη*, 1124 ∽ 1147, 1138 ∽ 1161 (choriamb. Dimeter ∽ Glykoneus). — Der Anlaut des Glykoneion lässt den Pyrrhichius nicht zu, wohl aber ausser dem Trochäus und Spondeus auch den Jambus und Tribrachys; der Anapäst (einige Male bei Euripides) wird als fehlerhaft von Aristophanes Ran. 1322 verspottet; Jambus und Trochäus stehen nur selten in antistrophischer Responsion, Jambus und Spondeus öfter.

Das Pherekrateion kommt nicht bloss als Schlussglied vor, sondern ebenfalls wiederholt nacheinander; so Aesch. Sept. 295 ff. Pers. 569 ff. Ag. 392 ff., 409 ff. 425 ff. 459 ff. Choeph. 465 ff., Soph. Ai. 631 ff. *θρηνήσει, χερόπλα-κτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦν-ται.*

Die Tetrapodien mit mehreren Daktylen dienen fast stets als Proodika oder Epodika einer Periode, z. B. Aesch. Choeph. 315. Soph. El. 1061—1069. *εὔ|ρωσι, τάδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν;* Trach. 523 *πλήγματα καὶ στόνος ἀμ-φοῖν.*

Die **katalektischen Pherekrateen** bilden gewöhnlich eine besondere Periode in der Strophe, meist drei oder vier miteinander verbunden, z. B. Soph. O. C. 1556 *εἰ θέμις ἐστί μοι, τὰν ἀφανῆ θεὸν | καὶ σὲ λιταῖς σέβειν, | ἐννυχίων ἄναξ*, vgl. Ai. 627 f. El. 245 ff. Aesch. Ag. 1448.

Ebenso gruppieren sich in der Regel mehrere **Prosodiaka** zu einer selbständigen Periode, wie O. R. 466 *ὥρα νιν ἀελλάδων | ἵππων σθεναρώτερον | φυγᾷ πόδα νω-μᾶν.* Vgl. O. C. 1043.

Die **iambischen** und (seltner vorkommenden) **trochäischen** Glieder werden wie in den entsprechenden Strophen der Tragiker (s. §§ 102 u. 92) behandelt und haben vielfach Dehnung und Katalexis. Bemerkenswert ist die brachykatalektische iambische Tetrapodie mit aufgelöster erster Thesis, – ⏖́ ⏑ –́ . –́ . –́, z. B. Trach. 827 ff. *ἔμπεδα κατ-ου-ρί-ζει.*

Aesch. Agam. 717 ff.

⏒ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ | ⏑ – . ⏓
– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ – – ‖ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏓
– ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – –
∧ ⏑ ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ‖ ∧ ⏖ ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏓
– – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – . –

ἔθρειψεν δὲ λέοντος ἶ|νιν δόμοις ἀγάλακτον οὕ-
τως ἀνὴρ φιλόμαστον
ἐν βιότου προτελείοις | ἅμερον, εὐφιλόπαιδα
καὶ γεραροῖς ἐπίχαρτον·
πολέα δ' ἔσχ' ἐν ἀγκάλαις | νεοτρόφου τέκνου δίκαν
φαιδρωπὸς ποτὶ χεῖρα σαί|νων τε γαστρὸς ἀνάγ-καις.

Soph. Ant. 332 ff.

I. – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ‖ – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ‖ – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
– – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – |
II. ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – | ⏑ – . –
III. – ⏖ – ⏖ | – ⏖ – ⏖ ‖ – ⏖ – ⏖ | – ⏖ – ⏖
– . – . | – ⏑ – ⏑ | – . –

Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν|θρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν | πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν, θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν- Γᾶν
ἄφθιτον ἀκαμάταν ἀποτρύεται ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος |
ἱπ-πεί-ῳ γένει πολεύ-ων.

Eurip. Androm. 501 ff.

I. – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ | ⏑ – . –
II. – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏖ ⏑ – ⏑ | ⏑ – . –
III. – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
⏖ ⏑ – ⏑ | ⏑ – . –
IV. – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
⏖ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

ΑΝ. ἅδ' ἐγὼ χέρας αἱματη|ρὰς βρόχοισι κεκλειμένα
πέμπομαι κατὰ γαί-ας.
ΜΟ. μᾶτερ μᾶτερ, ἐγὼ δὲ σᾷ | πτέρυγι συγκαταβαί-νω.

ΑΝ. *ϑῦμα δάιον, ὦ χϑονὸς | Φϑίας κράντορες.* *ΜΟ.* *ὦ πάτερ,*
μόλε φίλοις ἐπίκου-ρος.
ΑΝ. *κείσῃ δή, τέκνον ὦ φίλος, μαστοῖς ματέρος ἀμφὶ σᾶς*
νεκρὸς ὑπὸ χϑονὶ σὺν νεκρῷ.

153. Auch in der chorischen Lyrik nehmen die Strophen aus gemischten Metra einen breiten Raum ein, insbesondere bei Simonides, Pindar und Bakchylides, aber auch schon bei Alkman und Ibykos sind sie vertreten, selten bei Stesichoros. Die chorischen Strophen stehen nicht nur durch ihren grösseren Umfang, den reicheren Wechsel der Formen und den kunstreicheren Bau im Gegensatze zu den einfacheren Strophenbildungen der äolischen und anakreontischen Dichtung, sondern weisen auch unter sich deutlich hervortretende Unterschiede auf nach den Dichtern, denen sie angehören. Alkman, Ibykos und Simonides bevorzugen die längeren, den Umfang der Tetrapodie überschreitenden Kola und die logaödischen mit mehreren Daktylen, und bringen die daktylischen und anapästischen Elemente mit besonderer Vorliebe zur Anwendung, seltener die trochäischen. Bei Pindar hingegen und bei Bakchylides überwiegen die kürzeren Gliedformen, insbesondere das (zweite) Glykoneion und die Pherekrateen; die Logaoidika *πρὸς δυοῖν* und *πρὸς τρισίν* und die daktylischen Kola treten sehr zurück; anakrusische Formen sind häufig und die Auflösung in den trochäischen Elementen ist beliebt.

Simonid. fr. 41.

Οὐδὲ γὰρ ἐννοσίφυλλος ἀή-τα τότ' ὦρτ' ἀνέμων,
ἅ τις κατεκώλυε κιδναμέναν
μελιαδέα γᾶ-ρυν ἀραρεῖν ἀκοαῖσι βροτῶν.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔ | –́ ⏑ – ⏑⏑ –
– –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔   ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –

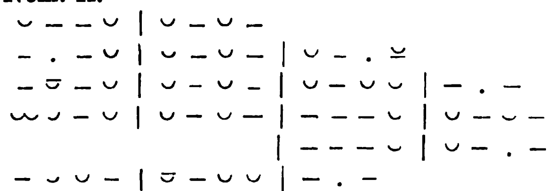
Pindar Ol. IX. str.

⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ ⏓
⏓ . – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – . ⏓
– ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏒ . – ⏑ | ⏑ – . –
5 – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – . – ⏑ | ⏑ – . –
– ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – . – ⏑ | ⏑ – . –
⏑⏑ ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | – . – ⏑ | ⏑ – . –
– – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – . – ⏑ | ⏑ – . –
⏑ . – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | – ⏑ –
10 – . – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | – ⏒ – ⏑ | ⏑ – . –

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος
φω-νᾶεν Ὀλυμπίᾳ
καλλίνικος ὁ τριπλόος κεχλα-δώς
ἄρκεσε Κρόνιον παρ' ὄχ|ϑον ἁγεμονεῦσαι
5 *κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρ|μόστῳ σὺν ἑταίροις·*

ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων | Μοισᾶν ἀπὸ τόξων
Δία τε φοινικοστερόπαν | σεμ-νόν τ' ἐπίνει-μαι
ἀκρωτήριον Ἄλιδος | τοι-οῖσδε βέλεσ-σιν,
τὸ δή ποτε Λυδὸς ἥ|ρως Πέλοψ
10 ἐξ-άρατο κάλλιστον | ἕδνον Ἱπποδαμεί-ας.

Pindar Nem. II.



Ὅθενπερ καὶ Ὁμηρίδαι
ῥαπ-τῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἀοι-δοὶ
ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου · καὶ ὅδ' ἀνὴρ
καταβολὰν ἱερῶν ἀγώ|νων νικαφορίας δέδεκ|-
ται πρῶτον Νεμεαί-ου
ἐν πολυυμνήτῳ Διὸς ἄλ-σει.

Allgemeines: Boeckh, M. P. p. 131 sq. 284 sq. — G. Hermann, Elem p. 517—585. Epit. § 454—524. — Westphal, II² q. 707—845. I³ p. 285 ff., III², 1, p. 350 ff. — J. H. H. Schmidt, II, 273. 281. 380. IV, 459 ff. 553 ff. — Dindorf, De metris poet. scen. p. 54 sq. — Christ² p. 459—84 u. 508—563. — P. Masqueray, Métrique grecque, Paris 1899, p. 254—296.

Spezielleres: Selkmann, De versu glycon., Berlin 1834, 4. — Geppert, De versu glycon., Berl. 1834. — H. Weissenborn, De versibus glycon., 2 ptt., Lips. 1840. 41. — F. V. Fritzsche, De versu Eupolideo, Rost. 1855. 4; de Eurip. choris glycon. polyschem. scriptis, Rost. 1856. 4. u. Philol. XII (1857) p. 67—91. — W. Berger, De Sophoclis versibus logaoedicis et epitr., Bonn 1864, diss. — W. Brambach, Metr. Studien z. Soph. p. 85 ff. p. 140 ff. Rhythm. Unters. p. 168 ff. — H. Weil, Revue crit. I (1872), p. 49 ff. — Gu. Velke, De metrorum polyschem. natura atq. legibus., Gott. 1877. — J. Luthmer, De choriambo et ionico a minore diiambi loco positis, Argent. 1884 (Diss. Argent. VIII). — F. Spiro, Der kyklische Daktylus u. d. lesbische Lyrik in: Hermes XXIII, p. 234 ff. (1887). — H. Weil, Journ. des Savants, 1898, S. 174—184. — Fr. Blass, praef. Bacchyl. p. XL sq. — v. Wilamowitz, De versu phalaeceo. Mélanges Weil (Paris 1898), p. 449 ff.

IV. Die Dochmien.

154. 1. Der Dochmios ist nach Angabe der Alten[1]) ein ὀκτάσημος πούς: von den acht Chronoi, aus denen er besteht, sind der 2. und 3., der 4. und 5., der 7. und 8. gewöhnlich zu einer Länge vereint, so dass als Grundform diese gilt:

⏑ — — ⏑ —.

Ausserlich betrachtet erscheint er also als die Verbindung des Bakcheios und Iambos ⏑ — — | ⏑ — oder des Iambos mit dem Kretikos ⏑ — | — ⏑ —. An Stelle jeder der beiden Kürzen der Grundform kann auch eine irrationale Länge treten:

⏒ — — ⏒ — oder ⏒ — — ⏑ — und ⏑ — — ⏒ —

2. Durch verschiedene Kombination von Auflösung der Längen und Zulassung der irrationalen Chronoi ergeben sich eine grosse Menge von Formen des Dochmios:

---

[1]) Aristid. p. 39. Dionys. de comp. c. 11 p. 130. Quintil. IX, 4, 97. Schol. Heph. p. 186. | Schol. z. Aesch. Sept. v. 103. 128. Schol. z. Arist. Av. 407. Etym. M. p. 285.

A. Ohne Auflösungen:

a) ohne irrat. Länge.	b) mit irrat. 1. L.	c) mit irrat. 2. L.	d) mit irrat. 1. u. 2. L.
1. ⏑ – – ⏑ –	2. ⏒ – – ⏑ –	3. ⏑ – – ⏒ –	4. ⏒ – – ⏒ –

B. Mit Auflösungen:

5. ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	6. ⏒ ⏑⏑ – ⏑ –	7. ⏑ ⏑⏑ – ⏒ –	8. ⏑ ⏑⏑ – ⏒ –
9. ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –	10. ⏒ – ⏑⏑ ⏑ –	11. ⏑ – ⏑⏑ ⏒ –	12. ⏒ – ⏑⏑ ⏒ –
13. ⏑ – – ⏑ ⏑⏑	14. ⏒ – – ⏑ ⏑⏑	15. ⏑ – – ⏒ ⏑⏑	16. ⏒ – – ⏒ ⏑⏑
17. ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –	18. ⏒ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –	19. ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏒ –	20. ⏒ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏒ –
21. ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑	22. ⏒ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑	23. ⏑ ⏑⏑ – ⏒ ⏑⏑	24. ⏒ ⏑⏑ – ⏒ ⏑⏑
25. ⏑ – ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	26. ⏒ – ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	27. ⏑ – ⏑⏑ ⏒ ⏑⏑	28. ⏒ – ⏑⏑ ⏒ ⏑⏑
29. ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	30. ⏒ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑	31. ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏒ ⏑⏑	32. ⏒ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏒ ⏑⏑

Von diesen 32 Formen sind indes keineswegs alle üblich, sondern nur einige werden mit Vorliebe gebraucht, andere hingegen finden sich äusserst selten oder gar nicht. Nächst den Normalformen (1) ⏑ – – ⏑ – kommen am häufigsten vor die beiden ersten Formen mit aufgelöster erster Länge

(5) ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –   und (6) – ⏑⏑ – ⏑ –
ἔτυμος ἄγγελος   *αἰθερία κόνις*,

von denen die letztere besonders häufige Anwendung bei Aeschylos findet. Nicht selten sind auch die Formen mit Auflösung der ersten und zweiten Länge zugleich (17. 18):

ὕδατος ὀροτύπου   *ῥεῖ πολὺς ὅδε λεώς*.

Auch Formen mit Auflösung sämtlicher Längen, also achtsilbige (29—32) finden sich (noch nicht bei Aeschylos), z. B. Soph. O. R. 661. 1314:

(29) *ἄφιλος ὅτι πύματον.*   *νέφος ἐμὸν ἀπότροπον*,

besonders in den späteren Stücken des Euripides; vereinzelt auch die Form ⏒ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ (22) Soph. O. R. 1345 *τὸν καταρατότατον*. Dagegen sind Dochmien, bei denen die zweite Länge aufgelöst ist, nicht aber die erste (9—12. 25—28), nicht beliebt und werden sogar als zulässig bestritten (Enger, Philol. XII, 457; Klotz); doch vgl. Aesch. Suppl. 430 ∽ 435 *δίκας ἀγομέναν* ∽ *μένει δορὶ τίνειν*. Eum. 791 ∽ 821 *ἰὼ μεγάλα τοι*. Sept. 86 (*ὀρόμενον*). 127. 169 = 177. Prom. 573. Soph. Ai. 879.

3. Die Irrationalität der ersten Silbe ist häufig bei Auflösung der ersten Länge (6. 18), z. B. Aesch. Sept. 172 *χειροτόνους λιτάς* (6), selten ohne diese (2. 10. 14. 26), wie Soph. O. C. 836 *εἶργου · σοῦ μὲν οὔ* (2). Die der zweiten Kürze ist häufig bei Euripides, selten bei Aeschylos (Choeph. 937 ∽ 947), Sophokles und Aristophanes (Aves 236. Thesm. 700. 716). Dochmien mit zwei irrationalen Längen finden sich nicht bei Aeschylos und Sophokles, wohl aber bei Euripides z. B. Andr. 860 *ἢ δούλα δούλας* Hel. 676 *λουτρῶν καὶ κρηνῶν*. ebd. 686 *οὐκ ἔστιν μάτηρ*. Herc. f. 1064 *ψαλμῷ τοξεύσας* und sonst.

4. Von den drei langen Silben trägt die zweite den stärksten Iktus, der Dochmios zerlegt sich demnach in eine Arsis von 3 und eine Thesis von 5 Chronoi; von den Arsissilben wird die erste stärker betont:

⏑́ – | –́ ⏑ – und ⏑́ ⏑⏑ | ⏑́⏑ ⏑ –.

Anmerkung. Die Messungen des Dochmios als eines katalektischen bakcheischen Dimeters:

⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ ⩘ (WESTPHAL II[2] p. 854 = I[3], p. 182.)

oder als einer iambischen Tripodie mit Unterdrückung der 2. Kürze:

⏑ ⊔ . – ⏑ – (PICKEL)

oder als einer katalektischen trochäischen Tripodie mit Synkope des 1. Fusses:

⏑ – – ⏑ – ∧ (BRAMBACH)

führen zu allerlei Unzuträglichkeiten (Annahme einer Pause mitten im Worte, Auflösung gedehnter Länge u. dgl.). — R. KLOTZ glaubt, der achtzeitige Dochmios sei durch eine Art von Anaklasis aus der gradegegliederten anapaestischen Dipodie entstanden:

⏑, ⏑ ⁝– ⏑, ⏑ –   ⏑, – ⁝–, ⏑ –

ϑ. ἀ

O. CRUSIUS, Philol. LII (1893) 194 vergleicht den vielgestaltigen Anlaut des Dochmius mit dem freien Eingang der Glykoneen, der sog. „Basis“, und sieht den D. für die kürzeste und freieste „logaödische Reihe“ an. — J. DENISSOW hält ihn mit TH. KORSCH für entstanden aus dem päonischen Dimeter durch Abfall der ersten Silbe (dim. päon. acephalus.):

<–> ⏑ –   – ⏑ –

5. Als rhythmisch gleichwertige Ersatzformen des Dochmius will man auch den sogenannten Hypodochmius (Diomed. p. 482 K.) betrachten, der der äusseren Form nach der trochäischen katalektischen Dipodie gleicht:

– ⏑ – ⏑ –   ᾧ μέγας λιμήν

und ferner die iambische Tripodie, welche öfters mit dem Dochmius zu einem Verse verbunden oder in antistrophischer Responsion erscheint. Das Bedenken gegen diese Auffassung entspringt aus der Schwierigkeit das *μέγεϑος ἐννεάσημον* auf ein *ὀκτάσημον* zu reduzieren.

Der Hypodochmios findet sich neben Dochmien in Fällen wie Eurip. Orest. 152 *πῶς ἔχει; λόγον | μετάδος, ὦ φίλα*

– ⏑ ⏗ ⏑ – | ⏑ ⏖ ⏗ ⏑ –

Die iambische Tripodie kommt vor in Responsion mit dem Dochmius z. B. Aesch. Suppl. 431 *ἱππηδὸν ἀμπύκων*, Sept. 239, mit dem Dochmius zu einem Verse verbunden z. B. Soph. Antig. 1275 (= 1299):

οἴμοι λακπάτητον ἀντρέπων χαράν.

– – ⏗ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –

155. Die Dochmien haben infolge der ungleichen Verteilung der acht Chronoi auf die beiden Taktteile den Charakter des Unruhigen und Hin- und Herschwankenden. Sie sind daher das Mass leidenschaftlicher Erregung, *„plenum metus et agitationis“*, indem sie gewissermassen das Auf- und Niedergehen der Wogen der Gemütsbewegung vor Augen führen. Die Auflösung steigert den Eindruck der Unruhe und Erregung, die irrationalen Längen wirken mässigend und beruhigend.

Seine fast ausschliessliche Anwendung findet der Dochmios in der Tragödie, zu deren Hauptmassen er gehört, und zwar vornehmlich in monodischen oder amöbäischen Bühnengesängen und in Kommoi,[1]) nur selten in Gesängen des Gesamtchors, wie Soph. El. 1384; besonders in threnodischen Partien, aber auch sonst wo die Erregung einen hohen Grad erreicht hat (Choeph. 935. Sept. 78 ff.). — In der Komödie hat das dochmische Mass eine untergeordnete Stellung und kommt nur in der

[1]) Schol. z. Aesch. Sept. 103 *ὁ ῥυϑμὸς οὗτος πολύς ἐστιν ἐν ϑρηνῳδίᾳ καὶ ἐπιτήδειος πρὸς ϑρήνους καὶ στεναγμούς.*

Parodie tragischer Partien vor, z. B. Aves 1188 ff., Thesm. 700, Vesp. 730 ff., Ach. 490 ff. 566 ff.

Der Vortrag war überall Gesang, begleitet von lebhafter Aktion und orchestischer Bewegung. Den Gesang bezeugt Dionys. de comp. p. 132 und die Notierung des Orestesfragments hrsg. v. O. Wessely.

156. 1. Der einzelne Dochmios bildet nur selten einen Vers für sich, weit häufiger werden zwei, oft auch drei zur Verseinheit verbunden; aber auch eine noch grössere Zahl von Dochmien finden sich in systematischer Vereinigung als dochmische Hypermetra. Die Cäsur zwischen den einzelnen Gliedern ist häufig, aber nicht notwendig.

Dochmische Monometer finden sich besonders als alloiometrisches Element epodisch anderen Rhythmen zugesellt, z. B. Eurip. Phoen. 137 *ὁμόγαμος κυρεῖ.* 149 *πάνοπλος ἀμφέπει..*

Dochmische Dimeter:

Aesch. Ag. 1426 *μεγαλόμητις εἶ, | περίφρονα δ' ἔλακες.*
Soph. El. 1385 *δολιόπους ἀρω|γὸς εἴσω στέγας.*

Dochmische Trimeter:

Aesch. Sept. 85 *ποτᾶται, βρέμει | δ' ἀμαχέτου δίκαν | ὕδατος ὀροτύπου.*
vgl. Sept. 171 f. Suppl. 392 ff. Choeph. 935 f. Soph. El. 1387 f.

Dochmische Hypermetra:

Eur. Or. 162. *ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' | ἔλακεν ἔλακεν ἀπό|φονον ὅτ' ἐπὶ τρίποδι | Θέμιδος ἄρ' ἐδίκασε | φόνον ὁ Λοξίας | ἐμᾶς ματέρος.*
vgl. Aesch. Sept. 203 ff. Eur. Med. 1258 ff.; mit pherekrateischem Schlusskolon Aesch. Sept. 686 ff. 698 ff. Agam. 1411 ∽ 1430 (*μῖσος ὄβριμον ἀστοῖς*).

2. Die Annahme, dass der Dochmios durch allerlei Zusätze am Anfange, am Ende oder gar in der Mitte erweitert werden könne, hat sich als irrig erwiesen. Dagegen werden mit den Dochmien zu periodischer Einheit einzelne Kola anderer Rhythmen verbunden, insbesondere Kretiker und Iamben, so dass man von päonisch-dochmischen und iambisch-dochmischen Versen sprechen kann.

Der sog. hyperkatalektische Dochmios ist in der Regel ein choriambischer Dimeter (‚Pherekrateion‘) und findet sich besonders häufig im Periodenschluss, z. B. Aeschyl. Sept. 567 *τοιάσδ' ὀλέσειαν ἐν γᾷ* ⏗ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏗ – ∧, vgl. ebd. 688 *ἔκβαλ' ἔρωτος ἀρχάν* und Suppl. 405, wo er ohne Wortbrechung mit dem vorausgehenden dochmischen Dimeter verbunden ist: *τί τῶνδ' ἐξ ἴσου | ῥεπομένων μεταλ|γεῖς τὸ δίκαιον ἔρξαι;*

157. In den dochmischen Strophen bildet der dochmische Dimeter und nächstdem der Trimeter das Hauptelement; doch läuft manchmal der dochmische Rhythmus ohne Periodenschluss bis zu Ende der Strophe hindurch. — Alloiometrische Bestandteile sind iambische Kola, insbesondere Dimeter und Trimeter in allen Formen, welche sie in den tragischen Strophen anzunehmen pflegen, zuweilen proodisch auch Monometer; ferner choriambische und gemischte Kola, namentlich am Schlusse der Strophe als Epodika, z. B. Aesch. Suppl. 396 ∽ 406 *κρῖνε σέβας τὸ πρὸς θεῶν.* Soph. O. C. 1485 *Ζεῦ ἄνα, σοὶ φω-νῶ.* Aesch. Sept. 567. 688. 701. Auch mit Anapästen und Prosodiaka verbinden sich die Dochmien häufig, so Eurip. Herc. f. 1017. 1074 f. *ἀλλ' εἴ με κανεῖ πατέρ' ὄν|τα, πρὸς δὲ κακοῖς κακὰ μή|σεται*

πρὸς Ἐρινύσι θ' αἷ|μα σύγγονον ἕ-ξει. ebd. 1082 *διώκετε φεύγετε μάρ|γον ἄνδρ' ἐπεγειρόμενον;* seltener sind päonische Glieder, z. B. Soph. El. 1384 *ἴδεθ' ὅπᾳ προνέμεται* (kret. Dimeter), El. 1248 *οὐδέ ποτε λησόμενον ἁμέτερον* (kret. Trimeter).

In einzelnen Strophen treten die iambischen und die dochmischen Elemente als gleichberechtigt nebeneinander, so dass sie den Charakter iambisch-dochmischer Strophen tragen; in manchen Fällen nehmen die dochmischen Glieder sogar nur eine untergeordnete Stellung ein.

Der Bau der dochmischen Partien ist bei Aeschylos in der Regel, bei Sophokles durchweg antistrophisch; die Responsion wird vermisst nur im ersten Teile der Parodos der Septem v. 78—106; ferner Choeph. 152 ff. Eum. 254 ff. Prom. 587—595 u. 714 ff. vgl. Soph. El. v. 243; bei Euripides dagegen fehlt die antistrophische Entsprechung sehr häufig und zeigt, wo sie beobachtet ist, am wenigsten Strenge.

Aesch. Suppl. 392—396 ∽ 402 – 406 (Chorgesang):

στρ. *μή τί ποτ' οὖν γενοίμαν ὑποχείριος κράτεσιν ἀρσένων.*
ὕπαστρον δέ τοι μῆχαρ ὁρίζομαι γάμου δύσφρονος
φυγᾷ· ξύμμαχον δ' ἑλόμενος δίκαν κρῖνε σέβας τὸ πρὸς θεῶν.

– ⏖ ⏑́ ⏑ – | – ⏖ ⏑́ ⏑ – | ⏓ ⏖ ⏑́ ⏑ – trim. dochm.
⏑ – ⏑́ ⏑ – ¦ ⏑ ⏖ ⏑́ ⏑ – | ⏑ – ⏑́ ⏑ – trim. dochm.
⏑ – ⏑́ ⏑ – | ⏑ ⏖ ⏑́ ⏑ – | ⏑́ ⏖ – ⏑ ⏑́ . – dim. dochm., pherecrat. I.

Reine Dochmien mit logaödischem Schlusskolon.

Aesch. Choeph. 935—945 ∽ 954—964

ἔμολε μὲν Δίκα Πριαμίδαις χρόνῳ, βαρύδικος Ποινά·
ἔμολε δ' ἐς δόμον τὸν Ἀγαμέμνονος διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης.
ἔλασε δ' ἐς τὸ πᾶν ὁ πυθόχρηστος φυγὰς
θεόθεν εὖ φραδαῖσιν ὡρμημένος.
ἐπολολύξατ' ὦ, δεσποσύνων δόμων
ἀναφυγᾷ κακῶν καὶ κτεάνων τριβᾶς
ὑπαὶ δυοῖν μιαστόροιν, δυσοίμου τύχας.

I. ⏑ ⏖ ⏑́ ⏑ – ⏓ ⏖ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑́ – – trim. dochm.
⏑ ⏖ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ –́ dim. dochm., dim. iamb.
II. ⏑ ⏖ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́ . – ⏑ ⏑́ monom.dochm., dim.iamb.
⏑ ⏖ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑́ ⏑ – dim. dochm.
III. ⏑ ⏖ ⏑́ ⏑ – – ⏖ ⏑́ ⏑ – dim. dochm.
⏑ ⏖ ⏑́ ⏑ – – ⏖ ⏑́ ⏑ – dim. dochm.
⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ – dim.iamb., monom.dochm.

Soph. El. 1384 ∽ 1391 ff. (Chorgesang):

στρ. *Ἴδεθ', ὅπᾳ προνέμεται*
ὁ δυσέριστος αἷμα φυσῶν Ἄρης.
βεβᾶσιν ἄρτι δωμάτων ὑπόστεγοι
μετάδρομοι κακῶν πανουργημάτων ἄφυκτοι κύνες.
ὥστ' οὐ μακρὰν ἔτ' ἀμμενεῖ
τοὐμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον.

⏑́⏑⏑ – ⏑́⏑⏑ –	dim. cret.
⏑⏑⏑ –́ ⏑ – | ⏑ – –́ ⏑ –	dim. dochm.
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –	trim. iamb.
⏑⏑⏑ –́ ⏑ – | ⏑ – –́ ⏑ – | ⏑ – –́ ⏑ ⏓	trim. dochm.
– –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –	dim. iamb.
– –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓	trim. iamb.

Iambisch-dochmische Strophe mit päonischem Proodikon.

Eurip. Iphig. T. 842—849 (Monodie):

ἄτοπον ἁδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλαι.
δέδοικα δ', ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα
ἀμπτάμενος φύγῃ·
ἰὼ Κυκλωπὶς ἑστία, ἰὼ πατρίς,
Μυκήνα φίλα,
χάριν ἔχω ζόας, χάριν ἔχω τροφᾶς.
ὅτι μοι συνομαίμονα τόνδε δόμοι|σιν ἐξεθρέψω φάος.

⏑⏑⏑ –́ ⏑ – | ⏑⏑⏑ –́ ⏑ –	dim. dochm.
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –	trim. iamb.
– ⏑⏑ –́ ⏑ –	monom. dochm.
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –	trim. iamb.
⏑ – –́ ⏑ –	monom. dochm.
⏑⏑⏑ –́ ⏑ – | ⏑⏑⏑ –́ ⏑ –	dim. dochm.
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – | ⏑ –́ ⏑ ⊥ –́ ⏑ ⏓	dim. anap.; dim. iamb.

Iambisch-dochmisches System (alloiostrophisch).

Aristophanes Aves 1188—1195 ∽ 1262—1260:

πόλεμος αἴρεται, πόλεμος οὐ φατὸς
πρὸς ἐμὲ καὶ θεούς· ἀλλὰ φύλαττε πᾶς
ἀέρα περινέφελον, ὃν Ἔρεβος ἐτέκετο,
μή σε λάθῃ θεῶν τις ταύτῃ περῶν·
ἄθρει δὲ πᾶς κύκλῳ σκοπῶν,
ὡς ἐγγὺς ἤδη δαίμονος πεδαρσίου
δίνης πτερωτὸς φθόγγος ἐξακούεται.

⏑ ⏑͡⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑͡⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑͡⏑ – ⏑ – | – ⏑͡⏑ – ⏑ –
– ⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ⏑ ⏑͡⏑ | ⏑ ⏑͡⏑ ⏑͡⏑ ⏑ ⏑͡⏑
– ⏑͡⏑ – ⏑ – | – – – ⏑ –

drei iambische Trimeter.

Erotic fragm. ed. Grenfell.

Ἐξ ἀμφοτέρων γέγον' αἵρεσις· ἐ-
ζευγίσμεθα· τῆς φιλίας Κύπρις ἐστ'
ἀνάδοχος· ὀδύνη μ' ἔχει,
ὅταν ἀναμνησθῶ,
ὡς <*ἐ*>*μὲ κατεφίλει 'πιβούλως μέλλων*
με καταλιμπάνειν,
ἀκαταστασίης εὑρετής.
χὠ τὴν φιλίαν ἐκτικὼς
ἔλαβέ μ' Ἔρως,
οὐκ ἀπαναίνομαι αὐτὸν ἔχουσ' ἐν τῇ διανοίᾳ. κτλ.

– – ⏖ –́ ⏖ – ⏖ –́ dim. anap.
– – ⏖ –́ ⏖ – ⏖ –́ dim. anap.
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏑ – dim. troch.

⏑ ⏖͡ –́ – –
. – ⏖⏖͡ ⏑ – ⏑ – –́ – – } dochm.
⏑ ⏖͡ –́ ⏑ –

⏖ – ⏖ –́ – ⏑ –
– – ⏖ –́ – ⏑ – } anap., cret.

⏑ ⏖͡ ⏑ –́ iamb.
–́ ⏖ – ⏖ | –́ ⏖ – – | –́ ⏖ – – dactyl.

Zum Dochmios: A. Seidler, De versibus dochmiacis tragicorum graec. 2 partt., Lips. 1811. 12. — Boeckh, Metr. Pind. p. 147 sqq. — G. Hermann, Elem. p. 240–277, Epit. § 225—274. — Rossbach-Westphal I², 696 ff. II², 853 ff. — Rossbach, Spez. Metrik³ S. 731—807. — Christ² p. 427–457. — J. H. H. Schmidt, I, p. 133 ff., IV, 509 ff. — R. Enger, Philol. XII (1857) p. 457 ff. — W. Kühne, De dochmio quid tradiderint veteres, Hal. 1863. diss. — M. Lortzing, De numero dochm., Berol. 1863. diss. — Fr. Goldmann, De dochmiorum usu Sophocleo, Hal. 1867. diss. — W. Brambach, Metr. Studien z. Soph. p. 59 ff.; Rhythm. u. metr. Unters. p. 161 ff. — A. Grabow, Numeri dochm. usus Sophocl., Lips. 1869. diss.; De num. dochm. usu Sophocleo, Lemgo 1870. Progr. — M. Schmidt, Jhrbb. f. Philol. 101. Bd. (1870) 465—76. — F. V. Fritzsche, De numeris dochm. I—VIII, Rostock 1874 ff. — F. Ed. Schulze, De dochmio, Berol. 1876. diss. — Vogelmann, Ueber Taktgleichh. mit besond. Berücksichtigung d. Dochmius, Stuttg. 1877, Tübing. Festschr. — L. Drewes, Zur Theorie d. D. in Jhrbb. f. Phil. 121. Bd. (1880) p. 409 ff. — R. Klotz, De numero dochmiaco observatt., Zittav. 1881. Ders., Jahresber. f. 1883 p. 301 f., f. 1886 p. 59 ff. — C. Pickel, De versuum dochmiorum origine in: Diss. argent. III. (1881) p. 139 ff. — K. Steiger, De versuum paeon. et dochmiacorum ap. poetas graecos usu ac ratione, I—V, 1887—91. Progr. v. Wiesbaden u. Rinteln. — O. Crusius, Philol. LII (1893) S 174 ff. — J. Denissow, Der Dochmius, ein Kapitel aus d. griech. Metrik (russ.), Moskau 1892. Ders., Der Dochmius bei Aeschylus (russ.). Charkow 1898.

Wir stellen im Folgenden Schriften zur griechischen Prosodik und zur Metrik der einzelnen Dichter zusammen.

Zur griechischen Prosodik. (Quantität, Elision, Synizese, Hiatus.) Allgemeines: G. Hermann, Elem. D. M. cap. X.; Epit. § 74—101. — Fr. Spitzner, Versuch einer kurzen Anweisung z. griech. Prosodie, Gotha 1823, 3. A., 1829 (Anhang in Rost, Griech. Wörterb.). — Fr. Passow, Die Lehre v. Zeitmasse d. griech. Sprache, Breslau 1826 (Anhg. in s. Handwörterb.). — Westphal, Gr. Metrik II², 66—110; III³, 1 p. 95—137 von dem Verf. — J. H. Schmidt, Kunstformen IV, 17—231. — W. Christ, Metrik p. 7 ff. — R. Kühner, Ausführl. Grammatik d. griech. Sprache, 3. A., 1890, I, 218—254 (Krasis, Synizesis, Elision, Aphaeresis, Diaeresis); 300—313 (Quantität). — J. Hilberg, Das Prinzip d. Silbenwägung und die daraus entspringenden Gesetze der Endsilben in d. griech. Poesie, Wien 1882.

Spezielleres zur Prosodik.

1. Zu Homer, den Epikern und Elegikern.

A. Hoffmann, Quaestiones Homeric., Clausthal 1843. 48. — H. L. Ahrens, De hiatu ap. elegiac. Graec. poetas, Philol. III (1848) p. 223 ff. — De hiatus Homer. legit. quibusdam generibus, Hannov. 1851. — J. La Roche, Homer. Unters., I. II., Leipzig 1869, 1893. — W. Hartel, Homer. Studien, I—III, Wien 1871-74 (Akad. Abh.). — O. Grulich, De quodam hiatus genere in Hom. carm., Hal. 1876. — J. Menrad, De contractionis et synizeseos usu Homerico, Monach. 1886. — J. Draheim, De hiatu debili Hom, Jahrb. f. Phil. 1888, 609 ff. — W. Schulze, Quaestiones epicae, Gütersloh. 1892. — Al. Rzach, Studien zur Technik des nachhom. heroischen Verses, Wien 1880; Neue Beiträge zur Technik etc., Wien 1882. — J. Paulson, Studia Hesiodea I, Acta Univ. Lund. XXIII, 1887. — O. Danielsson, Zur metr. Dehnung im gr. Epos, Stockholm 1897. — F. Devantier, Die Spuren d. anlautenden Digamma bei Hesiod., Eutin. 1894. 1897. — Fr. Benecke, Beitr. zur Metrik d. Alexandriner, I. II, Bochum 1883. 84.

2. Zu den Dramatikern und Lyrikern:

J. Rumpel, Quaestiones metricae, I. II., Insterburg 1865. 1866 (über Muta c. liq.); Philol. XXV (1867) p. 476 ff. (über ῥ); ebend. XXVI (1868), p. 291 ff. (Synizesis bei den Trag.). — N. Wecklein, Studien z. Aeschylus, Berlin 1872 p. 10 ff. (über Krasis und Synizese). — Chr. Baier, Animadv. in poetas trag. Graec., Cassel 1874 (über Synizese). —

C. Goebel, De correptione attica, Bonn 1876. — A. Lucius, De crasi et aphaeresi, Diss. Philol. Argent. 1885. — A. Kopp, Ueber positio debilis und correptio attica, Rhein. Mus. XLI (1886) S. 247—65 und S. 376—386. Ders., Die Quantität der ancipites im iamb. Trimeter der Spätgriechen, Hermes XIX (1886) S. 27—33. - H. W. Smyth, Mute and liquid in greek melic poetry. Transactions of the Americ. phil. association XXVIII (1897), 111—143. — T. G. Tucker, Class. Rev. XI (1897), 341—44 (Muta c. liq.). — A. Scheindler, Metr. Studien z. Soph. (Synizese u. Aphaeresis) Serta Hartel., Wien 1896, S. 14—27.

Zur Metrik der griechischen Dichter. Elegiker: J. Caesar, De carminis graec. elegiaci origine et notione, Marburg 1837. — F. C. Hultgren, Observatt. metr. in poëtas eleg. graecos et lat., 2 ptt., Lips. 1871, 72. Progr. — U. v. Wilamowitz, Aristoteles n. Athen II, 304 ff.. 404 ff.

Lyriker: J. H. Hartung, Geschichte der Rhythmenschöpfung in: Griech. Lyriker, 5. Bd, Leipzig 1858. — *Poetae lyrici graeci* ed. Th. Bergk ed. IV. 1878—82, 3 Bde. - W. Christ, Beiträge zur Metrik d. griech. Lyriker u. Dramatiker, München 1869 (Abh. d. Ak.). — A. Boeckh, Ueber die Versmasse des Pindaros, Berlin 1809, De metris Pindari Leipz. 1811. De Doriis epitritis, 1825. — W. Christ, Die metr. Ueberlieferung d. pindar. Oden, München 1868. — J. H. Schmidt, Schemata zu Pindars Gesängen in „Kunstformen" I, p. 382—429, Leipzig 1868. — M. Schmidt, Pindars olymp. Siegesgesänge mit Prolegom. über pindarische Kolometrie u. Textkritik, I. Jena 1868, p. VII—LXXXIV. Ders., Ueber den Bau der pindar. Strophen, Jena 1882. — F. Vogt, De metris Pindari quaest. in: Diss. phil. Argent. vol. IV, 203—312 ff. — A. Heimer, Studia Pindarica, Lundae 1885, 4. — E. Graf, Pindars logaödische Strophen, Marburg 1892. — W. Christ, De arte metrica Pindari, in s. Ausg. d. Pindar (Lips. 1896) p. XIV—LXI. — H. Weil, Remarques sur la versification des lyriques grecs à propos de Bacchylide, Journal des Savants, 1898 (Mars) p. 174—183. — Fr. Blass, Praef. Bacchylidis p. XXVIII sqq. (1900).

Dramatiker: C. Lachmann, De choricis systematis trag., Berol. 1819, De mensura tragoediarum, ib. 1822. — G. Dindorf, Metra Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis descripta, Oxonii 1842. De metris poetarum scenicorum in Poet. scen. graec. ed. V, Lips. 1869, p. 31—50. M. Wilms, De personar. mutatione in versibus dialog. usurp., Düsseldorf 1855. — G. Jacob, De aequali stropharum et antistr. in trag. graecae canticis conformatione, Berol. 1866. diss. — W. Christ, Wert der überlieferten Kolometrie in d. griech. Dramen, München 1871, 8 (Abh. d. bayr. Akad.). — Witten, De tragicorum graec. stichomythia, Helmstädt 1872. Pr. — L. Myriantheus, Die Marschlieder des griech. Dramas, München 1873. — W. Christ, Die Parakataloge im griech. u. röm. Drama, München 1875 (Abh. d. b. Ak. XIII); Teilung des Chors im att. Drama mit Bezug auf d. metr. Form der Chorlieder, München 1877 (Abh. d. b. Akad. XIV). — C. Conradt, Die Abteilung lyr. Verse im griech. Drama u. s. Gliederung nach d. Verszahl, I, Berlin 1879. — S. Reiter, De syllab. in trisem. longitudinem productarum usu Aeschyleo et Sophocleo, Lips. et Prag. 1887. — A. W. Verrall, On a metrical practice in greek tragedy Journal of Philog. XII. S. 136—166. — v. Wilamowitz, Commentariola metr. I. II, Göttingen 1895.

Aeschylos: R. Enger, De Aeschyliis antistrophicorum responsionibus, Vratisl. 1836. diss. — J. H. H. Schmidt, Schemata sämtl. Chorica des Aesch. in: Kunstformen I, 146—429. Leipz. 1868. — K. Bernhardi, De τονῆς in mediis syncopatis usu Aeschyleo, Chemnitz 1879, Progr. — Th. Heidler, De compositione metr. Prom. Aeschyl., Vratisl. 1884. diss. — C. Conradt, Metrisches in s. Ausg. v. Aeschyl. Perser, Berlin 1888.

Sophokles: L. Bellermann, De metris Soph. veterum rhythmic. doctrina explicandis, Berlin 1864. Progr. — W. Berger, De Sophoclis versibus logaoedicis et epitrit., Bonnae 1864. diss. — H. Gleditsch, Die sophokl. Strophen metr. erkl., Berlin 1867. 68. Progr. — W. Brambach, Metrische Studien z. Soph.. Leipz. 1869. Die Sophokleischen Gesänge f. d. Schulgebr. metr. erkl., Leipz. 1870, 2. A., 1881. — J. H. Schmidt, Die lyr. Partien in d. Trag. d. Soph. rhythm. geordnet in: Kunstformeu II, p. I—CLXXXIII, Leipz. 1869. — M. Schmidt, Die Sophokl. Chorgesänge rhythmiert, Jena 1870. — J. Seebass, De versuum lyricorum ap. Sophocl. responsione, Lips. 1880. diss. — M. Schmidt, De numeris in choricis systematis Aiacis, Jena 1881. Ind. lect. — H. Gleditsch, Die Cantica d. soph. Tragödien nach ihrem rhythm. Bau bespr., Wien 1883.

Euripides: F. X. Fritzsche, De Eurip. choris glyc. polyschemat. scriptis, Rostoch. 1856 u. Philol. XII (1857) p. 67—91. Ders., De canticis Eurip., Rost. 1869 u. Philol. XI, 315 ff. — H. Buchholtz, De Eurip. versibus anap., Cottbus 1864. Pr. Ders, De Eurip. vers dactyl., ebd. 1865. — J. H. Schmidt, Die lyr. Partien in d. Dramen d. Eurip. in: Kunstformen III, p. I—DCXXXVII. — Ch. Bally, De Eurip. trag. partibus lyr., Berol. 1889. — A. Groeppel, De Euripidis versibus logaoedicis, Lips. 1890. diss. — S. Reiter, Drei- und vierzeitige Längen b. Eurip., Wien 1893. Sitz.Ber. d. Akad. 129. Bd. S. 1—80.

Aristophanes: J. H. Schmidt, Die lyr. Partien bei Aristoph. rhythm. geordnet in: Kunstformen II, p. CLXXXV sqq. — Th. Zielinski, Die Gliederung der altatt. Komödie, Leipz. 1885 p. 291 ff. — H. Steurer, De Aristophanis carminibus lyricis, Strassburg 1896, Diss.

3. Metrischer Bau und Vortrag der griechischen Dichtungen.

158. Alle Dichtung der Griechen war, so lange die poetische Kunst in ihrer Blüte stand, für den lebendigen Vortrag bestimmt: erst in der alexandrinischen Zeit, als die originale Schaffenskraft bereits versiegt war, begann man für die blosse Lektüre zu dichten und deswegen die Rücksicht auf den Vortrag aus dem Auge zu verlieren.

Der Vortrag des Dichtwerks aber war in seinem ersten Ursprung Gesang, zunächst eines Einzelnen, *μονῳδία*, dann einer Mehrheit, eines *χορός*. Auch die Verbindung von Einzel- und Chorgesang trat schon früh ein, zunächst indem der Chor nach dem Vortrage des Vorsängers mit dem Refrain (*ἐπίφϑεγμα*, *ἐφύμνιον*) einfiel.

Zum Gesange des Einzelnen wie des Chores gesellte sich ein begleitendes Instrument, Zither oder Flöte, je nach dem verschiedenen Charakter desselben, auch beide im Verein. Beim Chorgesang trat noch die orchestische Bewegung hinzu, zuweilen in der Weise, dass abwechselnd nur der eine Teil des Chores sang, während der andere tanzte.

Neben dem wirklichen Gesange entwickelten sich auch die anderen Arten des Vortrags, nämlich der gesangähnliche Vortrag unter Intrumentalbegleitung, den wir als Rezitativ zu bezeichnen pflegen; ferner die *παρακαταλογή*, deren Einführung dem Archilochos zugeschrieben wird,[1] d. i. die melodramatische Vortragsweise, bei welcher der Ausdruck des gesprochenen Worts durch die Töne eines Instruments gehoben wird,[2] und endlich die blosse Deklamation (*ψιλὴ λέξις*).

Es ist ersichtlich, dass die Bestimmung einer Dichtung für Chor- oder Einzelgesang nicht ohne Einfluss auf ihre metrische Gestaltung sein konnte und dass den verschiedenen Vortragsarten meistenteils auch verschiedene metrische Formen zu entsprechen pflegten.

1. Die vorhomerische Dichtung.

159. 1. Zu dem gemeinsamen Erbgut der indogermanischen Völker gehörte als Anfang poetischer Kunstform ein Vers von vier Hebungen mit unbestimmten Senkungen[3])

– ́ – ̀ , – ́ – ̀

---

[1]) Plut. de mus. c. 28. *Ἀρχίλοχος προσεξεῦρε . . . τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν.*

[2]) Eine abweichende Auffassung von Parakataloge — als „begleitetes Rezitativ“ im Unterschiede von melodramatischem Vortrag — vertritt Th. Zielinski, Altatt. Komödie p. 313 f., welcher für den letzteren den Ausdruck *καταλογή* in Anspruch nimmt nach Hesych. s. v. (*τὸ τὰ ᾄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν*) vergl. mit Xenoph. Symp. 6.

[3]) Fr. Saran, Indog. Anz. 1894, p. 27. „Dass die Indogermanen wirklich im Besitz der Form – ́ – – – ́ – – | . . . . gewesen sind, wird sich nicht bezweifeln lassen. Aber . . . die anapästo-spond. Tetrapodie ist die einfachste überhaupt mögliche Reihe, aus der alle anderen erst sekundär entstanden sind. Wo also musikalischer Rhythmus ist, muss sie vorhanden sein oder doch gewesen sein.“

und die Gruppierung von drei oder vier solchen Versen zu einer strophischen Einheit. Diese Grundlage darf man auch für die älteste Dichtung der Griechen voraussetzen, ebenso für die religiösen Gesänge wie für das weltliche Lied.

Einer frühen Entwickelungsstufe angehörig ist die Verkürzung des Satzes von vier Hebungen durch Herabsinken der letzten Hebung zur Senkung

– –́ – –̀ – –́ . –
–́ – –̀ – –́ . – [1])

und die Halbierung des ganzen Satzes.

2. Eine allmähliche Regelung in dem Verhältnis von Arsis und Thesis bewirkte die Pflege der Dichtung und des Gesanges durch Sänger, die ihre Kunst traditionell fortpflanzten, besonders im Dienste des Apollo. So bildeten sich aus dem alten Grundmass die anapästische und die daktylische Tetrapodie in ihrer vollen und ihrer abgestumpften Form:

⏕ –́ ⏕ –́ ⏕ –́ ⏕ –́
⏕ –́ ⏕ –́ ⏕ –́ . –̀
–́ ⏕ –́ ⏕ –́ ⏕ –́ ⏕
–́ ⏕ –́ ⏕ –́ ⏕ –́ –
–́ ⏕ –́ ⏕ –́ . –̀

Daneben traten die halbierten Sätze in entsprechender Formation:

⏕ –́ ⏕ –́ und –́ ⏕ –́ ⏕ oder –́ ⏕ – –

und die verkürzten Sätze:

⏖ –́ ⏕ –́ ⏕ –́ und –́ ⏕ –́ ⏕ –́.

3. Das nach bestimmten Kunstregeln gestaltete Kultuslied, der N o m o s, wurde am Altare des Gottes bei festlicher Feier von einem einzelnen Sänger vorgetragen, der sich selbst mit den Klängen der Phorminx begleitete. Man wird kaum fehlgehen, wenn man für diese hieratischen Lieder eine ähnliche strophische Gliederung voraussetzt, wie sie sich später im elegischen Distichon zeigt, also eine Verbindung von vier Gliedern, in denen eine Melodie zum Abschluss gebracht wurde.

4. Auch das e p i s c h e E i n z e l l i e d, welches die weltlichen Feste verschönte, nahm allmählich eine kunstmässig geregelte Form an. Es waren berufsmässige Sänger, *ἀοιδοί*, welche die *κλέα ἀνδρῶν* unter Phorminxbegleitung vortrugen; ihr Vortrag war Gesang, *ἀοιδή*, nicht blosse Deklamation, und eine bestimmte Melodie wiederholte sich in regelmässigen Absätzen.

5. Das Ergebnis der frühesten kunstmässigen Regelung der Dichtform war der aus zwei früher selbständigen Gliedern zusammengefügte daktylische Hexameter (§ 66 ff.), welcher ebenso im heiligen Liede des Priestersängers wie im weltlichen Heldengesange, der an den Höfen der Fürsten erklang, allmählich die Herrschaft erlangte, während die volksmässigen Lieder noch ihre freie, fester Regelung entbehrende Form bewahrten.

---

[1]) Saran ebd. p. 27. „Das rhythmische Gefühl stellt aus sich heraus . . zur Schlussbildung neben die akatalektische Tetrapodie die katalektische."

2. Die epische Dichtung.

160. So lange die epische Dichtung sich in der Form des kurzen Einzelliedes bewegte, entsprach der Versbau der ältesten Zeit mit seinen kurzen Gliedern und der schlichte Gesang der *ἀοιδοί* dem Charakter derselben. „Den Satz, dass die älteste griechische . . . epische Kunst sich des strophischen Liedes bediente, kann man als sehr wahrscheinlich angeben, obwohl er kaum mit Sicherheit zu beweisen ist.“ [1]) Als sich aber das Epos im grossen Stile entwickelte und der grössere Umfang der Dichtung, die Fülle des darzustellenden Stoffes eine angemessene Form erheischte, wurde der in der hieratischen Poesie ausgebildete daktylische Langvers, der dem ruhigen Ernste des Epos den angemessenen Ausdruck verlieh, das ausschliessliche Versmass für das Epos. An Stelle des Sängers aber trat nunmehr der Rhapsode, welcher nicht mehr die Phorminx schlug, wie der alte *ἀοιδός*, sondern mit dem Stabe in der Hand auftrat. Der Gesang wich der blossen Rezitation. Nur ausnahmsweise wurde von den Terpandriden an öffentlichen Festfeiern ein Abschnitt aus dem homerischen Epos als Gesang vorgetragen (Plut. de mus. 3).

Eine strophische Gliederung, wie sie der Gesang erfordert hatte, wurde entbehrlich, sobald der Rhapsodenvortrag aufkam.[2]) In diesem folgte ohne systematische Gruppierung Vers auf Vers. „Wie (im Epos) Thatsache an Thatsache gleichförmig und ohne bedeutende Gliederung aneinander gereiht wird, ebenso einförmig und atomistisch reihen sich Vers an Vers ohne eine weitere Einheit als die Wiederholung eines und desselben. Diese stichische Komposition ist die epische Form des Altertums.“ [3])

3. Die Elegie.[4])

161. Die Elegie ist ihrem Ursprunge nach ein zur Flöte vorgetragenes Lied und der Name deutet eine klagende Weise an (s. Aristoph. Aves 218. Eurip. Iph. T. 146. Horat. A. P. 75); auch der metrische Bau des elegischen Masses (§ 75) weist auf Gesang hin: die vier Glieder, aus denen es sich zusammensetzt, bilden eine Strophe, die Unterdrückung der Arsen am Schluss der beiden letzten Glieder und die Dehnung der Schlusssilben kommt erst im Gesange zur rechten und vollen Geltung.

Für die ältesten Elegien ist denn auch der Gesang bezeugt[5]); aber die spätere Entwickelung führte zum bloss rezitierenden Vortrag unter Flötenspiel. Dass schliesslich auch auf die musikalische Begleitung, ja auf den Vortrag überhaupt verzichtet wurde, brachte der veränderte Charakter der elegischen Dichtung mit sich.

Für die threnetische und sympotische Elegie ist Gesang und begleitendes Flötenspiel (Präludium und Zwischenspiel) nicht zu bezweifeln; auch die kriegerische Elegie des Kallinos und Tyrtaios konnte, wenn

---

[1]) Fr. Saran, Festg. f. Sievers p. 193; Westphal, Musikal. Rhythmik S. 238.

[2]) Vgl. Fr. Saran ebd. p. 193.

[3]) Boeckh, Encyklop. d. philol. Wissenschaft p. 617.

[4]) Procl. Chrestom. p. 242 W.

[5]) Plut. de mus. c. 8 *ἐν ἀρχῇ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα οἱ αὐλῳδοὶ ᾖδον . . . γέγονε δὲ καὶ Σακάδας Ἀργεῖος ποιητὴς μελῶν καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων.* Ueber den Erfinder Horat. A. P. 77: *quis tamen exiguos elegos emiserit auctor, | grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.*

sie wirksam werden sollte, des musikalischen Vortrags nicht entbehren. Für Solons Elegie Salamis bezeugt Plutarch[1]) den Gesang. Die politische Elegie erscheint am wirksamsten als Gelagedichtung mit dem entsprechenden Vortrag; ebenso waren die gnomischen Elegien zur Rezitation beim Mahle bestimmt (Theogn. v. 239 ff. 939 ff.)[2]); die Elegien der Alexandriner aber waren, wenn auch an die Gelagepoesie der klassischen Zeit anknüpfend, doch auf blosses Lesen berechnet.

Anmerkung. Eine perikopenähnliche Verbindung mehrerer elegischen Distichen zu einem grösseren Ganzen glaubte H. Weil, Rh. Mus. XVII, p. 1 ff. annehmen zu müssen.

4. Die iambische Dichtung.[3])

162. Die iambische Dichtung hat ihren Schöpfer an dem Ionier Archilochos von Paros,[4]) welcher dem ungeraden Rhythmus (§§ 42. 63,5), den bis dahin die kunstmässige Verstechnik verschmäht hatte, einen gleichberechtigten Platz neben dem geraden verschaffte. Er gab den Formen des skoptischen Volksliedes eine feste Gestaltung, wie sie den Ordnungen der fortgeschritteneren musischen Kunst entsprach, durch Regelung des Verhältnisses von Thesis und Arsis, durch Beschränkung der unreinen Senkungen auf Anfang oder Schluss des einzelnen (dipodischen) Taktes, durch Vereinigung zweier kurzer Reihen zum Verse (Periode) und ungleich grosser Glieder zum epodischen Systeme. Durch ihn wurden der iambische Trimeter (§ 97) und der trochäische Tetrameter (§ 89) in stichischer Wiederholung und das iambische Distichon (§ 101) die festen Formen, deren sich die skoptische Poesie bediente. Nach ihm erscheint der katalektische iambische Tetrameter (§ 99) im Spottgedichte und die neuen Bildungen der Hinkverse, der (iambische) Trimeter skazon (§ 98) und der (trochäische) Tetrameter skazon (§ 90,1); auch sie wurden in stichischer Folge gebraucht.

Dass für die epodischen Formen der Iambendichtung Gesang als ursprüngliche Vortragsform anzunehmen ist, zeigt der Name ὁ ἐπῳδός. Aber auch für die stichischen Formen, trochäische wie iambische, war in Archilochos' Zeit der Gesang nicht ausgeschlossen; indes erfand dieser eine Art des Vortrags, die παρακαταλογή, das λέγειν παρὰ τὴν κροῦσιν,[5]) deklamatorischen Vortrag mit gleichzeitiger Instrumentalbegleitung (§ 158), welche er abwechselnd mit dem Gesange zur Anwendung brachte. Als begleitendes Instrument diente beim Gesang der iambischen Gedichte die Iambyke, bei der Parakataloge der Klepsiambos.[6])

In der späteren Zeit wurden die Iamben ebenso wie die Elegie nicht mehr gesungen und von Musik begleitet; daher rechnete man sie zu den

---

[1]) Plut. Solon 8 Σόλων . . ἀναβὰς ἐπὶ τὸν τοῦ κήρυκος λίθον ἐν ᾠδῇ διεξῆλθε τὴν ἐλεγείαν.

[2]) Zu Athen. XIV, p. 632 d Ξενοφάνης δὲ καὶ Σόλων, Θέογνις καὶ Φωκυλίδης, ἔτι δὲ Περίανδρος ὁ Κορίνθιος ἐλεγειοποιὸς καὶ τῶν λοιπῶν οἱ μὴ προσάγοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελῳδίαν κτλ.; vgl. Rohde, Griech. Roman p. 140.

[3]) Procl. chrestom. p. 242 f. W.

[4]) Plut. de mus. c. 28. Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προσεξεῦρε. Horat. A. P. 79.

[5]) Plut. de mus. c. 28. ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι.

[6]) Athen. XIV, p. 636 b. ἐν οἷς . . τοὺς ἰάμβους ᾖδον, ἰαμβύκας ἐκάλουν, ἐν οἷς δὲ παρελογίζοντο τὰ ἐν τοῖς μέτροις, κλεψιάμβους.

ἔπῃ. In der Tragödie hat sich für sie der Gebrauch der Parakataloge noch erhalten (Plut. l. c.).

Anmerkung. Der singende Vortrag des iambischen Gedichts legt die Frage nach strophischer Gliederung nahe. Der volksmässigen Weise des Archilochos entsprach, zumal bei eintretendem Refrain, eine systemartige Verbindung mehrerer Verse, wie sie auch in der Tragödie bei den zwischen lyrischen Strophen stehenden Trimetern sich zeigt. Der Nachweis einer solchen Gliederung ist heute nicht mehr möglich. Vgl. Westphal, Geschichte der alten und mittelalt. Musik p. 133 f.

5. Die lyrische Dichtung.

163. Wenn sich das Epos und die elegische und iambische Dichtung noch auf einen sehr engen Kreis von rhythmischen Formen beschränkt hatten, so führte die eigentliche Lyrik, indem sie aus dem unversiegbaren Quell des Volksliedes schöpfte, eine überschwänglich reiche Fülle von neuen Gebilden in die Kunstpraxis ein. Charakteristisch ist für sie im Gegensatz zum Epos und zu der Iambendichtung der mannigfache Wechsel ebenso in der Form der Füsse wie in der Ausdehnung und Formation der Kola und ihrer Verbindung zu Perioden und Systemen.

Die lyrische Poesie ist ihrem Vortrage nach entweder monodisch oder chorisch, je nachdem sie von einem Einzelsänger oder von einer Mehrheit von Sängern und dann in der Regel mit orchestischer Bewegung ausgeführt wurde.

A. Die monodische Lyrik.

164. In der monodischen Lyrik tritt uns der Gegensatz des im Dienste der Gottheit und beim festlichen Agon erwachsenen religiösen Gesangs, des Nomos, und des weltlichen Liedes (ᾠδή, ἆσμα), das meist erotischen und sympotischen Charakter trägt, entgegen. Jener fand vornehmlich an den Kultusstätten des Apollo, besonders in Delphi, dieses hauptsächlich unter den lebhaft angeregten, leidenschaftlichen Aeoliern und den auf heiteren Lebensgenuss bedachten Ioniern seine Pflege.

a. Der Nomos.[1])

165. Die Nomosdichtung weist, soweit die metrische Seite der Lieder in Betracht kommt, in der früheren Zeit nur sehr einfache Formen auf, da die musikalische Leistung in den Vordergrund trat.

Im kitharodischen Nomos,[2]) welcher unter Begleitung der Kithara von einem einzelnen Sänger zu Ehren des Gottes vorgetragen wurde, bestand der poetische Text zuweilen aus durchgängig langen (vierzeitigen) Silben, deren je zwei zu einem achtzeitigen *σπονδεῖος μείζων* oder je drei zu einem zwölfzeitigen *τροχαῖος σημαντός* (⊔́ ⊔ ⊔) oder *ἴαμβος ὄρθιος* (⊔ ⊔́ ⊔) sich verbanden; vgl. § 44. So z. B. in dem *τροχαῖος νόμος* und dem *ὄρθιος* des Terpander.[3]) Das gewöhnliche Metrum des terpandrischen Nomos und der älteren kitharodischen Nomosdichtung überhaupt war der Hexameter.[4]) — Der Gesang setzte eine strophische Gliederung voraus, und wohl

---

[1]) Procl. chrestom. p. 244 f. W.

[2]) Plut. de mus. c. 6. Suid. s. v. *νόμος*.

[3]) Plut. de mus. c. 28. E. Graf, Rhein. Mus. 43. Bd. p. 512 ff. bestreitet die Anwendung der *ἴαμβοι ὄρθιοι* im *νόμος ὄρθιος* des Terpander, der nach seiner Meinung in Hexametern abgefasst war und den Namen *ὄρθιος* von der hohen Tonlage hatte. Vgl. O. Crusius, Wochenschr. f. klass. Philol. 1887, Sp. 1389.

[4]) Procl. chrest. p. 245 W. *ἡρῴῳ μέτρῳ χρησάμενος*. Plut. de mus. c. 4.

nicht mit Recht wird eine solche schon den Nomoi des Terpander abgesprochen (s. § 171,3). Erst die spätere Zeit der monodischen Agonistik (seit Timotheus) gab die systematische Komposition auf[1]) und nahm die Form des *ἀπολελυμένον* an, auch führte sie einen dem alten Nomos fremden Wechsel der Rhythmen ein, wie ihn die tragische Monodie uns vor Augen stellt.

2. Der aulodische Nomos, ein Gesang, welcher von einem Einzelsänger unter der Begleitung eines Flötenspielers vorgetragen wurde, zeigt in metrischer Beziehung grössere Mannigfaltigkeit. Ausser dem Hexameter kam hier das Elegeion zur Anwendung, aber auch die anderen Gestaltungen des daktylischen Rhythmus, so namentlich das *εἶδος κατὰ δάκτυλον*,[2]) welches Stesichoros aus den aulodischen Nomoi übernahm; ferner das *κατ' ἐνόπλιον εἶδος*[3]) (s. § 129); auch der *παίων ἐπιβατός*[4]) und der bakcheische Rhythmus wurden schon in der älteren Aulodik gebraucht.

Die Gliederung, welche der kitharodische Nomos durch Terpander erhielt[5]) und welche auch im wesentlichen der aulodische annahm, zerlegt ihn in sieben Teile, einen einleitenden, das *προοίμιον*, und einen abschliessenden, *ἐξόδιον* oder *ἐπίλογος*, zwischen denen der eigentliche Nomos in der Mitte steht. In ihm gruppieren sich um den *ὀμφαλός*, den epischen Hauptteil, welcher der Verherrlichung des Gottes dient, einerseits die *ἀρχά* (Eingang) und *κατατροπά* (Übergang), andrerseits die *μετακατατροπά* (Rückkehr) und die *σφραγίς* (Schluss).[6])

b. Das äolische Lied.

166. 1. Die äolische Liederdichtung, deren Repräsentanten für uns Alkaios und Sappho sind, knüpft ebenso wie der Nomosgesang an den Kitharoden Terpander an, der selbst auch schon heitere Lieder dichtete. Der Singende begleitete sich selbst mit Saitenspiel, zu dem die lesbische Barbitos[7]) gebraucht wurde. — Der Rhythmus, dem das äolische Lied vorzugsweise sich zuwendete, ist der sogenannte logaödische, welcher in einer reichen Fülle von Einzelformen zur Anwendung kam, namentlich Glykoneen und Pherekrateen (s. § 142 f.), nächstdem der daktylische, der choriambische und ionische. Die Strophenbildung ist dem Charakter des leichten Liedes entsprechend überaus einfach und erinnert an die schlichte Form der volksmässigen Dichtung. Die Strophen[8]) sind distichisch oder tetrastichisch: die kürzeren sind isometrisch[9]) d. h. sie wiederholen dasselbe Mass; aber auch in den tetrastichischen kehrt zum Teil derselbe Vers zwei- oder dreimal wieder, und nur das epodische Schlusskolon bringt

[1]) Aristot. Probl. XIX, 15. Plut. de mus. c. 6.

[2]) Plut. de mus. c. 7.

[3]) Plut. de mus. c. 29.

[4]) Plut. de mus. c. 10.

[5]) Poll. IV, 66, wo die Teile heissen: *ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος.*

[6]) So nach Westphal, Prolegg., 76; O. Crusius, Ueber die Nomosfrage S. 258 ff. verlangt die Ordnung *ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος*, und weist die Nachbildungen der alten Nomospoesie bei Kallimachos u. a. nach.

[7]) Athen. IV, p. 175 D. 182 F.

[8]) Dionys. de comp. c. 19, p. 131. *μικρὰς ἐποιοῦντο στροφάς, ὥστε ἐν ὀλίγοις κώλοις οὐ πολλὰς εἰσῆγον τὰς μεταβολάς, ἐπῳδοῖς δὲ ἐχρῶντο ὀλίγοις.*

[9]) Heph. p. 60,10 W. *οἷά ἐστι τὰ ἐν τῷ δευτέρῳ καὶ τρίτῳ Σαπφοῦς, ἐν οἷς καταμετρεῖται μὲν ὑπὸ διστιχίας, αὐτὴ δὲ ἡ διστιχία ὁμοία ἐστί.*

eine Abwechselung. — Die Gliederung des Gedichts ist monostrophisch (§ 60) und sein Umfang ein mässiger; vgl. Sapph. fr. 1.

2. Charakteristisch für den Versbau der Lesbier ist 1. die Vermeidung der Zusammenziehung in daktylischen und der Auflösungen in daktylischen wie in diplasischen Füssen; 2. die freie Gestaltung des ersten Fusses im Verse, welcher sowohl bei daktylischen als auch bei logaödischen Bildungen die metrische Form des Spondeus, des Trochäus, des Iambus und des Pyrrhichius annehmen konnte (§ 73. 136);[1]) endlich 3. die Häufigkeit des rein daktylischen Auslautes.[2])

3. Beliebte Versformen der äolischen Lyrik sind ausser dem sapphischen, alcäischen und phaläkischen Hendekasyllabos (§ 146) und dem kleineren und grösseren Asklepiadeion (§ 147,$_{6}$) das akatalektische Tetrametron aiolikon (Heph. p. 25,$_{7}$ W.).

Ἔρος δ' αὖτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,

das logaödische Praxilleion (§ 140, s. Heph. p. 25,$_{19}$)

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα,

das ionische Praxilleion (§ 106, s. Heph. 36,$_{6}$)

πλήρης μὲν ἐφαίνετ' ἀ σελάννα.

und das akatalektische ionische Trimetron (Heph. p. 36,$_{14}$):

Κρῆσσαί νύ ποτ' ὦδ' ἐμμελέως πόδεσσιν.

4. Die beliebtesten Strophenformen sind unter den vierzeiligen die sapphische (§ 150,$_{2}$), welche die Dichterin in den Gedichten des ersten Buchs ihrer Sammlung gebrauchte, und die alkaische (§ 150,$_{3}$), beide von Alkaios erfunden (Mar. Vict. p. 161,$_{17}$). — Von den distichischen heben wir hervor die aus zwei daktylischen Pentapodien bestehende, welche im ganzen zweiten Buche,[3]) und die aus zwei grösseren Asklepiadeen gebildete (fr. 69), die im dritten Buche der Sappho (fr. 64—74) zur Anwendung kam. — Systeme aus reinen Ionikern a minore, je zehn Füsse zu einer Periode (einem *σύστημα ἐξ ὁμοίων*) verbunden, gebraucht Alkaios in strophischer Wiederkehr (*κατὰ σχέσιν*),[4]) Hypermetra aus vier anaklastischen Dimetern Sappho fr. 52 (vgl. § 106,$_{1}$); ähnlich gebaut ist ferner die gleichfalls viergliedrige Strophe der Sappho fr. 90:

Γλύκεια μᾶτερ, οὔτοι
δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον,
πόθῳ δάμεισα παῖδος
βραδίναν δι' Ἀφρόδιταν.

Bemerkenswert erscheint endlich die in einem Stasiotikon des Alkaios angewendete Verbindung des zweiten Glykoneion mit einer glykonischen Hexapodie zu einer Periode, die, wie es scheint, zweimal gesetzt eine Strophe bildete, fr. 15:

— — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — ‖ — ⏒ — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏒ — ⏑ —
— — — ⏑ | ⏑ — ⏑ — ‖ — ⏒ — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏒ — ⏑ —

Μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος | χάλκῳ · πᾶσα δ' Ἄρῃ κεκόσμηται στέγα
λάμπραισιν κυνίαισι, κατ|τᾶν λεῦκοι κατυπερθεν ἴππιοι λόφοι.

---

[1]) Heph. p. 24.
[2]) Heph. p. 24,$_{11}$ f. 25,$_{7}$ f.
[3]) Heph. p. 25,$_{4}$ f. und p. 65,$_{8}$.
[4]) Heph. p. 66 f.

c. Das ionische Lied.

167. Das ionische Lied geht in den meisten seiner Kunstformen auf Archilochos zurück, welcher den Wechsel längerer und kürzerer Glieder (epodische Bildungen) und die Verbindung des geraden und ungeraden Rhythmus (Daktylo-Trochäen) einführte; s. § 126.

Epodische Distichen aus gleichartigen Gliedern sind die Zusammenstellung des daktylischen Hexameters mit der katalektischen daktylischen Tripodie, die desselben Verses mit der akatalektischen, spondeisch ausgehenden Tetrapodie (§ 74) und das iambische Distichon (§ 101).

Für die daktylo-trochäischen Bildungen dienen als Elemente 1. von daktylischen Formen: der Hexameter, die akatalektische Tetrapodie, sowohl mit spondeischem als mit daktylischem Ausgang, die katalektische Tripodie; 2. von anapästischen: das Paroimiakon; 3. von iambischen: der Trimeter, sowohl akatalektisch, als katalektisch und der Dimeter; von trochäischen: das Ithyphallikon. Diese Elemente aber werden bei Archilochos noch nicht zu periodischer Einheit verbunden, sondern sie stehen noch selbständig nebeneinander und sind nicht nur durch Cäsur, sondern auch durch Hiatus und Syllaba anceps von einander getrennt; vgl. § 126. Die Zahl der so miteinander verbundenen Glieder übersteigt nicht die drei, doch lässt sich vermuten, dass erst durch ihre Wiederholung die Strophe gebildet wurde.[1])

Von Ionikern findet sich in den archilochischen Dichtungen noch keine Spur.

168. Den Einfluss der lesbischen Liederdichtung zeigt das ionische Lied bei Anakreon. Bei ihm treten neben den Iamben, Trochäen und Daktylo-Trochäen, welche Archilochos' Poesien zeigen, die Glykoneen, Pherekrateen, Choriamben und die Ioniker in den Vordergrund; doch behandelt er jene in wesentlichen Stücken anders als die Lesbier, indem er die Auflösung zulässt und die Freiheit des anlautenden Fusses (die sogen. äolische Basis) beschränkt. Bei ihm ist der Spondeus am häufigsten, der Trochäus wird nur selten zugelassen, der Pyrrhichius niemals, der Iambus am Periodenanfang. Die daktylischen Verse des Anakreon lassen neben dem Daktylos nur den Spondeus im Anlaut zu. Vgl. § 73.

Dagegen gestattet er sich die Freiheit des Polyschematismus in dem Wechsel verschieden gestalteter Formen der Glykoneen und Pherekrateen bei stichischer und antistrophischer Entsprechung. Vgl. § 148.

Die Ioniker werden von ihm vorwiegend mit Anaklasis gebildet und erscheinen akatalektisch, katalektisch und brachykatalektisch, am häufigsten als Dimeter, aber auch als Trimeter. Vgl. § 107 ff.

Bei der Systembildung bevorzugt Anakreon die Gruppierung gleichartiger Glieder, so dass *συστήματα ἐξ ὁμοίων* entstehen (s. § 61); doch pflegen diese nicht *ἀπεριόριστα* zu sein, sondern sich antistrophisch zu entsprechen.

Die Strophe überschreitet oft schon den Umfang der lesbischen, zu-

---

[1]) Gevaert, Hist. de la mus. II p. 337 *L'opinion la plus probable est que les distiques se groupaient deux à deux de manière à former une suite de quatrains.*

weilen besteht sie aus zwei (ungleich grossen) Hypermetra. Die Kompositionsform aber ist wie bei Sappho und Alkaios die monostrophische.

Trochäische Hypermetra in ihrer Entstehung zeigt fr. 75 B., wo je drei akatalektische und ein katalektischer Dimeter verbunden sind, jedoch am Ende des zweiten Gliedes Hiatus eintritt. — Iambische Dimeter akatalektisch in stichischer Folge fr. 89, 90 (Heph. p. 17); katalektisch fr. 92. — Iambotrochäisch ist fr. 88 (iambischer Trimeter und Ithyphallikon). — Daktylotrochäisch ist fr. 87 (iambischer Trimeter und daktylische Penthemimeres). — Das Priapeion erscheint fr. 17. 18 (2. Glykoneion und 2. Pherekrateion § 97,1) und (1. Glykoneion und 1. Pherekrateion) fr. 23. — Glykoneische Hypermetra aus vier Gliedern (§ 148,1) sind fr. 4. 8. 14. — Glykoneische Strophen (§ 98) aus zwei Hypermetern (3 und 5 Glieder) fr. 1. u. 2. — Choriambische Strophe aus 4 Gliedern (4 + 4, 4 + 4) fr. 24 und aus fünf Gliedern (4 + 4, 4 + 4, 4) fr. 21. — Ionische Strophe aus 6 Dimetern, wovon 5 ἀνακλώμενα fr. 43. 63. Ionische Trimeter fr. 50—54, katalektisch fr. 55, ionische Tetrameter fr. 47.

B. Die Chorlyrik.

169. Das Chorlied trägt seiner Entstehung nach vorwiegend religiösen Charakter, es dient den Zwecken des Gottesdienstes und erschallt bei den Götterfesten, es ist ein Lob- und Danklied, ein Gebet um Hilfe und Beistand in der Not, ein frohes Jubellied über die Macht und Grösse der Gottheit, über Segen und Rettung, die sie verliehen hat. Auch das weltliche Chorlied verleugnet den Zusammenhang mit dem Kultus nicht gänzlich, ob es nun ein fröhliches Hochzeitslied oder eine schwermütige Totenklage ist oder auch ein Preislied auf einen rühmenswerten Sterblichen.

Der Chor besteht aus Männern oder Knaben, aus Jünglingen oder Jungfrauen, auch zwei Chöre treten nebeneinander auf. Der Führer des Chores ist nicht bloss Leiter und Vorsänger, dem die anderen im Gesange sich anschliessen, sondern führt zuweilen mit jenen einen Wechselgesang auf.

Zur Begleitung des Chorliedes, welches stets einstimmig gesungen wurde, dienten die Zither oder die Flöte, auch beide im Verein miteinander. Den Vortrag begleitete fast stets eine schreitende oder tanzende Bewegung des Chors (ὄρχησις), oft auch eine lebhafte Mimik.

Die Wahl der Rhythmen bestimmte sich durch den Charakter des Liedes und die begleitende Orchestik; die Rücksicht auf Chorgesang und Tanz bewirkte einen grösseren Umfang der Strophen, eine reichere Gliederung und kunstvollere Anordnung derselben als beim monodischen Liede. Die triadische Kompositionsweise nach Strophe, Gegenstrophe und Epode, die sich schon bei Alkman zeigt, wurde seit Stesichoros für die wichtigsten Arten der Chordichtung die herrschende Form, neben der die monostrophische zurücktreten musste. Erst die späteste Entwickelung (im jüngeren Dithyrambus) vertauschte die strenge Regelmässigkeit der Responsion mit der Ungebundenheit des ἀπολελυμένον.

Unter den verschiedenen Gattungen der Chorlyrik sondern sich ihrem ethischen Charakter nach von einander

1. die ernsten und feierlichen Lieder zum Preise der Götter und Menschen: Hymnen, Päane, Prosodien, Parthenien, Enkomien, Epinikien u. a.

2. die heiteren und aufgeregten Tanz- und Jubellieder, ὑπορχήματα, πυρρίχαι u. dgl.

3. die schwermütigen Klagelieder, θρῆνοι, οἶκτοι, ἐπικήδεια.

170. Hymnen sind ihrem Ursprung nach religiöse Gesänge zu Ehren einer Gottheit am Altare gesungen unter Saitenspiel ohne Tanz.[1]) In der ältesten Zeit bewegten sie sich wie die monodischen Hymnen, die Nomoi, in langgedehnten Rhythmen (vgl. Arist. Aves 1058), später wurde das daktylische Mass üblich, und bei weiterer Entwickelung kunstvollere Formen eingeführt.

Einen mehr weltlichen Charakter trugen die an den Stil des Epos erinnernden hymnodischen Dichtungen des Stesichoros, welcher in ihnen die unter dem Namen *τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος* bekannte Strophenart[2]) und die sogenannten daktylo-epitritischen Bildungen[3]) zur Anwendung brachte und damit in die Chorlyrik einführte. Er schuf umfangreiche Strophengebilde und ordnete sie regelmässig *κατὰ τριάδα*. Die Reste der Hymnen des Simonides (fr. 123), Pindar (fr. 29 ff.), Bakchylides (fr. 11) sind daktyloepitritisch.

Die homerischen Hymnen sind nicht für Chorgesang bestimmt, sondern *προοίμια*, die dem Vortrage homerischer Gesänge durch Einzelsänger vorangingen. Vgl. Pindar Nem. II, 1.

Auch die Hymnen des Kallimachos, die alle in Hexametern abgefasst sind mit Ausnahme von nr. V., in dem das elegische Versmass zur Anwendung kommt, gehören nicht zur Chordichtung, sondern dienten dem Einzelgesange. Vgl. Käsebier, De Callimacho *νόμων* poeta, Brandenburg 1873.

171. Die Päane waren ursprünglich Gesänge zur Verehrung des Apollo,[4]) welchem das regelmässig wiederkehrende Epiphonem *ἰὴ Παιάν*[5]) oder *ἰήιε Παιάν* galt, teils Bittgesänge um Hilfe und Abwehr in der Not (vgl. Soph. O. R. 186), teils Danklieder für Sieg (vgl. Hom. Il. *X* 391) und Rettung aus Gefahr; daher oft freudig und lebhaft in ihrem Charakter, aber stets ernst und feierlich, gemessen und leidenschaftslos,[6]) nur von mässiger Orchestik begleitet. Später wurde der Name Päan auch auf Lieder zum Preise anderer, besonders hilfebringender Gottheiten angewendet,[7]) so des Asklepios, der Hygiea. — Eine besondere Art des Päan ist der sympotische,[8]) welcher zu Ehren von Göttern oder Helden bei Gastmahlen von den Gästen zusammen angestimmt wurde.

Dem apollinischen Kultus entsprach am meisten die Begleitung des Gesangs durch Zitherspiel, doch trat allmählich das Flötenspiel immer mehr hervor und ist für den sympotischen Päan das übliche gewesen.[9])

Die ältesten Päandichter Thaletas und Xenodamos bedienten sich des päonischen und anapästischen Rhythmus, später waren die Daktylen und Daktylo-Epitriten am gebräuchlichsten. Päonisch gehalten ist Simonides fr. 26, Pindar Ol. 2, das päanischen Charakter trägt, Pyth. 5, fr. 53; daktylisch die päanische Parodos in Soph. O. R. 151—166; anapästisch

---

[1]) Procl. Chrest. p. 244,12 W. *ὁ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ᾔδετο ἑστώτων.*

[2]) In den *ἆθλα ἐπὶ Πελίᾳ* und in der *Γηρυονίς.*

[3]) In der *Ὀρέστεια*, der *Ἰλίου πέρσις* und der *Ἑλένα.*

[4]) Eustath. z. Hom. *A*, 473 *ὕμνος τις εἰς Ἀπόλλωνα οὐ μόνον ἐπὶ παύσει λοιμοῦ ᾀδόμενος, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ παύσει πολέμου.*

[5]) Heph. p. 72,12 W. Athen. XV, 696 e.

[6]) Plut. Mor. p. 389. *τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν.*

[7]) Procl. Chrest. p. 244,11 W. *εἶδος ᾠδῆς εἰς πάντας νῦν γραφόμενος θεούς· τὸ δὲ παλαιὸν ἰδίως ἀπενέμετο τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι.*

[8]) Alcm. fr. 22. Plat. Symp. p. 176 a. Xenoph. Symp. 2,1.

[9]) Archil. fr. 76. Plut. Lys. 11.

der Päan des Timotheus bei Bergk, PLG. III[4], p. 624, Daktylo-Epitriten liegen vor bei Bakchylides fr. 13 (4 Bl.).

172. Nahe verwandt mit den Päanen sind und werden oft sogar geradezu als Päane bezeichnet die Prosodien,[1]) *προσόδια*, Prozessionslieder, welche bei feierlichen Aufzügen (*πομπαί*) zu den Altären und Tempeln von dem in langsamem, feierlichem Marsche einherschreitenden Chore gesungen wurden. Speziellere Namen sind *δαφνηφορικά*, *ὠσχοφορικά*, *παρθένεια*.[2]) Das begleitende Instrument war bei ihnen die Flöte,[3]) aber auch die Verbindung von Flöten- und Zitherspiel war gebräuchlich.[4])

Die Wahl der Rhythmen war bedingt durch die schreitende Bewegung des Chores. Daher sind fast ausschliesslich als Mass der Prosodien die Marschrhythmen angewendet, insbesondere das Prosodiakon in seiner vollständigen und (im Periodenschluss) in katalektischer Form und meist in hypermetrischer Verbindung. Die Verbindung zweier Prosodiaka führt daher Mar. Victor. VI, p. 145,19 K. als *metrum Thesmophorion* auf in der Form

— — ◡◡ — — —   — — ◡◡ — ◡◡ —

und in katalektischer Form p. 77,17 K.

— — ◡◡ — — —   ◡◡ — ◡◡ — . ⏓ .

Auch daktylischer Rhythmus kam oft in den Prosodien vor, so in dem Fragment des Eumelos und den Nachbildungen in der Tragödie und Komödie. Die der kunstmässigen Lyrik angehörenden Prosodia von Pindar (fr. 87—93) zeigen für die Daktylo-Epitriten besondere Vorliebe.

Aus Prosodiaka besteht der *παιὰν προσοδιακός* auf Lysander (Bergk PLG. III, p. 673); der Prozessionsgesang der Frauen Aristoph. Eccl. 290—299 = 300—310; der Mystenchor der Frösche (nach iambischem Beginn) v. 450 ff. = 456 ff., das Festlied der Thesmophoriazusen (teilweise iambisch) v. 969 ff. = 977 ff.; der Wechselgesang Equit v. 1111 ff. Glykoneisch ist das als „Päan" bezeichnete delphische Lied des Aristonoos, das Crusius, Delph. Hymnen p. 135 für ein Prosodion hält. Vgl. Bacchyl. fr. 11. 12 Bl.

Daktylisch ist die Exodos von Aeschylos' Eumeniden v. 1032 ff., wo nach daktyl. Tetrapodien und Hexapodien der Refrain die Form des Paroemiakon hat. Die Prozession besteht aus Tempeldienerinnen, welche das Lied singen, den Areopagiten und den Erinnyen, welche beim Ephymnion einfallen.

Anapästisch ist das Prosodion bei Aristoph. Ran. 372 ff. = 377 ff. (lauter spondeische Füsse) und der oben erwähnte Päan des Timotheus.

Ionische Strophen bilden das Schlusslied in Aeschylos' Suppl. 1018—62, das die Form eines Wechselgesangs trägt. Aus ionischen Hypermetra besteht der prosodische Päan des Isyllos.

Iambisch ist das Phallophorenlied bei Aristophanes Ach. 263 ff. und z. Teil Thesm. 969.

173. Dem rhythmischen Charakter nach stehen den Prosodien sehr nahe die Embaterien (*ἐμβατήρια μέλη*)[5]), Marsch- und Kriegslieder, welche vornehmlich bei den Spartanern gebräuchlich waren. Sie wurden beim Auszuge in den Kampf und beim Angriff auf den Feind gesungen und waren oft mit einem päanischen Gesange verbunden. Die Flöte war

[1]) Procl. Chrestom. p. 244 W. *προσόδιον, ἐπειδὰν προσίωσι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς.* Vgl. Etym. M. 690. Xenoph. Anab. VI, 1, 11.

[2]) Procl. Chrest. p. 247—249.

[3]) Procl. p. 244 *ἐν τῷ προσιέναι ᾔδετο πρὸς αὐλόν.*

[4]) Th. Reinach, Bull. de corresp. Hell. 1894, p. 604.

[5]) Athen. XIV, p. 630 f. *ἐμβατήρια μέλη, ἅπερ καὶ ἐνόπλια καλεῖται.* Mar. Vict. p. 77,24 *idem (metrum) et embaterion dicitur, quod est proprium carmen Lacedaemoniorum. Id in proeliis ad incentivum virium per tibias canunt incedentes ad pedem ante ipsum pugnae initium.* Gemeint ist hier das *Messeniacum* (katal. anapaest. Trimeter).

das zur Begleitung übliche Instrument, doch rühmt Alkman fr. 35 auch das Zitherspiel für den Kriegsgesang.

Der eigentliche Marschrhythmus, der anapästische, liegt in den beiden Bruchstücken von Embaterien vor, welche dem Tyrtaios zugeschrieben werden, fr. 15 (katalektische Dimeter):

ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιατᾶν.

und fr. 16 (Tetrameter s. § 82,1):

ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεως κίνασιν.

Ausser den dipodisch gegliederten Anapästen wird auch das Prosodiakon oder das ἐνόπλιον im Marschliede gern gebraucht. Xenoph. Anab. VI, 1,11. ἦσαν ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι. Vgl. § 81,3. Auch der daktylische Rhythmus kam in den Marschliedern zur Anwendung, z. B. in den Kriegselegien des Tyrtaios. — Die beliebteste Kompositionsform ist die der συστήματα ἐξ ὁμοίων.

Nachbildungen von Marschliedern bietet das Drama, namentlich in den Parodoi, wo die anapästischen Hypermetra in der Tragödie die typische Form für das Auftreten des Chors sind, wie die Tetrameter in der Komödie. Anklänge an die Weise des Kriegslieds finden sich bei Aristoph. Av. 400 bis 405 (anap.), Soph. O. R. 466 ff. (Prosodiaka), 469 ff. (Anapäste), Oed. Col. 1044 ff. (Prosodiaka).

174. Auch die Hymenäen,[1]) Hochzeitslieder, welche die Braut in das Haus des Gatten geleiteten, von Jünglings- und Jungfrauenchören unter Begleitung von Auloi und Phormingen (Il. XVIII, 493 ff.) gesungen, berühren sich in ihrem rhythmischen Charakter mit den Prosodien. Als Beispiele können die beiden Hymenäen in Aristoph. Pax v. 1329 ff. und Av. 1731 ff. dienen. Der Rhythmus ist in beiden der prosodische, je drei oder mehr Prosodiaka sind zu einer Periode verbunden, welche mit katalektischer Reihe abschliesst. Der Refrain ist Ὑμὴν Ὑμέναι' ὦ oder Ὑμὴν ὦ Ὑμέναιε.[2]) Der Vortrag ist amöbäisch.

Die Epithalamien, Gesänge, welche dem neuvermählten Paare zu Ehren vor dem Brautgemache angestimmt wurden,[3]) haben den Charakter des Prosodions nicht.

Die Hochzeitslieder der Sappho (fr. 91—117 B.), die für Chorgesang bestimmt waren, zeigen die Rhythmen der äolischen Lyrik (§ 166), fr. 92—95 daktylische Hexameter. Von den Catullschen Hochzeitsgedichten (61. 62), denen Sappho als Vorbild diente, ist das hexametrische *Epithalamium* (n. 62) ein Wechselgesang zweier Chöre (*iuvenes* und *virgines*) und in strophische Versgruppen geteilt, die mit dem Refrain *Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee* schliessen (v. 1—19 Prolog; v. 20—59 Wechselgesang; v. 60—67 Epilog); n. 61 besteht aus glykoneischen Systemen von je 5 κῶλα.

175. Die Tanzlieder. Athenäus XIV, p. 630 unterscheidet drei Arten der lyrischen ὄρχησις, nämlich erstens die kriegerische πυρρίχη, welche von Jünglingen im Waffenschmuck getanzt wurde und sich durch ihr schnelles Tempo auszeichnete;[4]) zweitens die γυμνοπαιδική, die er

---

[1]) Procl. Chrest. p. 247 W. Athen. XIV, p. 619b.

[2]) Ueber den Hymenäusruf vgl. A. Riese zu Catull 61,4 f.

[3]) Procl. Chrest. p. 246 W. τὰ ἐπιθαλάμια τοῖς ἄρτι θαλαμευομένοις ἅμα οἱ ἠΐθεοι καὶ αἱ παρθένοι ἐπὶ τῶν θαλάμων ᾖδον.

[4]) Athen. XIV, p. 630d. πολεμικὴ δοκεῖ εἶναι ἡ πυρρίχη· ἔνοπλοι γὰρ αὐτὴν παῖδες ὀρχοῦνται.

wegen des Ernstes und der Gemessenheit (*βαρὺ καὶ σεμνόν*), die ihr eigen war, mit der tragischen *ἐμμέλεια* vergleicht;[1]) drittens die *ὑπορχηματική*, einen heiteren, von Jünglingen oder Jungfrauen aufgeführten Tanz, der von fröhlichem Gesange und lebhafter Mimesis begleitet war.[2]) — Die Pyrrhiche ist kretischen Ursprungs, die Gymnopaidike spartanisch, das Hyporchema wahrscheinlich wie der *κόρδαξ* ionisch, doch wurde es auch in Kreta und Sparta eingeführt und allgemein üblich, besonders durch die Partheneia (Tanzlieder für Jungfrauenchöre) des Alkman.

Von dem pyrrhichistischen Tanz und der rhythmischen Form des ihn begleitenden Lieds gibt Aristoph. Aves 327—335 = 343—351 eine Vorstellung, wo der erste Teil der Strophen anapästisch, der zweite päonisch ist und in beiden Füssen zahlreiche Auflösungen zur Anwendung kommen.

Für das Hyporchem ist am beliebtesten der durch Lebhaftigkeit und Bewegung ausgezeichnete päonische Rhythmus, welcher schon für die hyporchematischen Dichtungen des Thaletas und des Xenodamos bezeugt ist und auch von Alkman (fr. 38) und Bakchylides (fr. 23. 31 B., 15. 16 Bl.) angewendet wurde.[3]) In der späteren Zeit waren im Hyporchem besonders die Daktylo-Trochäen (§ 126 f.) gebräuchlich, während die ihrem ethischen Charakter nach ganz verschiedenen Daktylo-Epitriten nicht vorkamen.

Die antistrophische Responsion war im Hyporchem, wenn auch nicht völlig ausgeschlossen, so doch nicht üblich, weil sie für die Mimesis hinderlich war.

Der Vortrag des Hyporchems war in der ältesten Zeit von der Zither begleitet; in der Blütezeit des griechischen Chorlieds aber war die Flöte das übliche Instrument, doch kam auch eine Vereinigung von *κιθάρα* und *αὐλοί* vor. Die Verbindung von Tanz und Gesang erfolgte anfangs so, dass dieselben sangen und zugleich tanzten;[4]) später tanzte der eine Teil, während der andere den Gesang vortrug.[5])

In dem von Athen. XIV, p. 629 erhaltenen sogen. Anthemalied (Blumentanz) ist der Rhythmus der iambische:

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Auch das alloiostrophische Tanzlied bei Sophokles Trach. 205—221 ist fast ausschliesslich iambisch gehalten, nur eine daktylische Reihe ist eingemischt.

Daktylo-trochäisch sind die Hyporcheme von Alkman fr. 1. Pratinas fr. 1. Pindar fr. 111. Simonides fr. 30. Eurip. Bacch. 576. Aristoph. Lysistr. 1247, 1279, 1297. Aves 737.

Glykoneisch sind Sophokles Ai. 693 *Ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς δ' ἀνεπτάμαν* und Antig. 1115, beide antistrophisch gebaut.

Trochäische, daktylische und gemischte Reihen verbinden sich in dem Partheneion des Alkman auf die Dioskuren fr. 23, welches die Anfänge der triadischen Kom-

---

[1]) Athen. l. c. *ἡ γυμνοπαιδικὴ παρεμφερὴς τῇ τραγικῇ ὀρχήσει.* ib. p. 631[b] *γυμνοὶ ὀρχοῦνται οἱ παῖδες πάντες.*

[2]) Athen. p. 631[c] *ἡ ὑπορχηματική ἐστιν, ἐν ᾗ ᾄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται .... καὶ ἔστιν ὄρχησις ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν.*

[3]) Keil, Anal. gramm. 7,31 *φιλεῖ δὲ τὰ ὑπορχήματα τούτῳ τῷ ποδὶ καταμετρεῖσθαι, οἷον· Οὐχ ἕδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς κτλ.*

[4]) Fr. Crameri Anecd. Paris. I, 1920 *ὑπόρχημα δ' ἂν εἴη μᾶλλον τῶν σατύρων· ἐκεῖνοι γὰρ ᾄδοντες ἅμα καὶ ὀρχοῦνται.*

[5]) Lucian de salt. 16. *παίδων χοροὶ συνελθόντες ὑπ' αὐλῷ καὶ κιθάρᾳ οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπωρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν.* ibid. 30. *πάλαι — οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· εἶτ', ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐτάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους ὑπᾴδειν.*

position zeigt, indem auf zwei gleich gebaute Perioden eine dritte ungleiche als Nachgesang folgt. Die ganze Perikope besteht aus 14 Gliedern, der Nachgesang aus 6.

α. –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ . –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏒ –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ . –

α'. – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ . –
⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ . –

β. –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏒
–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒
–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒, –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑ – –

α. ἦ οὐχ ὁρῇς; ὁ μὲν κέλης Ἐνητικός, ἁ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς Ἁγησιχόρας ἐπανθεῖ

α'. χρυσὸς ὥς ἀκήρατος, τό τ' ἀργύριον πρόσωπον —
διαφάδαν τί τοι λέγω; — Ἁγησιχόρα μὲν αὕτα.

β. ἁ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδὼν τὸ ϝεῖδος
ἵππος εἰβήνῳ Κολαξαῖος δραμεῖται.
ταὶ πελειάδες γὰρ ἇμιν Ὀρθρίᾳ φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἄτε σήριον
ἄστρον ἀϝειρομέναι μάχονται.

Beim Vortrage traten neben dem Chorgesange Einzelstimmen hervor, doch ist die Verteilung zweifelhaft. Vgl. G. Bruschi, Rivista di filol. XXIII (1895) S. 504—63 und E. Bethe, Prolegg. z. Gesch. d. Theaters, p. 33 f.

176. Der Dithyrambos,[1]) ursprünglich ein bakchisches Festlied zu Ehren des Gottes von dem schwärmenden *θίασος* gesungen, erhielt seine kunstmässige Gestalt durch den lesbischen Kitharoden Arion,[2]) welcher in Korinth um 600 v. Chr. den kyklischen Chor der Satyrn, wie er im Volke üblich war, ordnete, dem er selbst als Vorsänger (*ἔξαρχος*) vorstand. Seine weitere Ausbildung erhielt er in Athen durch Lasos,[3]) an dessen Namen sich die Stiftung des dithyrambischen Agon knüpft. Der Chor bestand aus 50 Sängern, welche um den Altar des Gottes ihre Tänze aufführten.[4]) — In dem jüngeren Dithyramb wurden, als das mimetisch-dramatische Element mehr zur Geltung kam, zuerst von Philoxenos zwischen die Gesänge des Chors auch Einzellieder (*μέλη*)[5]), welche ein Mitglied des Chors vortrug, eingeschoben, so dass das Ganze einem Oratorium ähnlich wurde. Krexos führte sogar die Parakataloge d. h. die Deklamation unter Begleitung eines Saiteninstruments in den Dithyrambos ein.[6])

Der Kitharode trat offenbar mit der Zither unter seinen Chor; später wurde und blieb die Flöte das leitende Instrument; in den Zeiten reicherer

[1]) Procl. Chrest. p. 244,19 W. ὁ διθύραμβος γράφεται μὲν εἰς Διόνυσον, προσαγορεύεται δὲ ἐξ αὐτοῦ. — Plat. Legg. III, p. 700 B.

[2]) Herod. I, 23. Ἀρίονα τὸν Μηθυμναῖον ... διθύραμβον πρῶτον-ποιήσαντά τε καὶ οὐνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ. Procl. l. c. (Ἀρίων), ὃς πρῶτος τὸν κύκλιον ἤγαγε χορόν.

[3]) Plut. de mus. c. 29. Clem. Alex. Strom. I, p. 365. Schol. Arist. Av. 1403.

[4]) Schol. Aesch. Tim. 10. ἵστασαν πεντήκοντα παίδων χορὸν ἢ ἀνδρῶν. — ἐν τοῖς χοροῖς τοῖς κυκλίοις μέσος ἵστατο αὐλητής.

[5]) Plut. de mus. c. 30. Ἀριστοφάνης ὁ κωμικὸς μνημονεύει Φιλοξένου καί φησιν, ὅτι εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς μέλη εἰσηνέγκατο.

[6]) Plut. de mus. c. 28.

Instrumentation wirkten *αὐλοί* und *κιθάρα* zusammen bei den dithyrambischen Aufführungen. Der begleitende Tanz hiess *τυρβασία.*[1])

Da in seiner früheren Entwickelung der kunstmässige Dithyramb noch nicht den erregten Charakter trug,[2]) welcher ihm später eigentümlich wurde, war das allgemein übliche Metrum bei den Hauptvertretern desselben das daktylo-epitritische, wie es noch in den Fragmenten von Pindars, Bakchylides', Lamprokles', Likymnios' Dithyramben sich zeigt.[3]) Auch Melanippides wendet es noch in den Danaiden und im Marsyas an, wenn auch mit einigen Abweichungen von dem älteren Stil.

Der jüngere Dithyrambos aber liebte grösseren Wechsel und aufgeregtere Rhythmen:[4]) seit Melanippides wurde der antistrophische Bau aufgegeben und an Stelle desselben die Gliederung durch *ἀναβολαί* eingeführt.[5]) Für den dithyrambischen Stil dieser Periode dürfen die Bakchen des Euripides als Beispiel dienen. Der ionische Rhythmus kommt auch bei Timotheus fr. 11. 12 und bei Telestes fr. 5 (mit grosser Freiheit in den Auflösungen) zur Anwendung.

177. Das Enkomion[6]) ist ein Preisgesang auf ausgezeichnete Männer und hat seinen Namen von dem *κῶμος*, bei dem es gesungen wurde (*ἐπικώμιος ὕμνος* Pind. Nem. 8,50). Eine Abart desselben ist das Epinikion,[7]) das Siegeslied, welches bei dem festlichen Triumphzug des Siegers in einem der Festspiele am Orte des Sieges selbst oder nach seiner Rückkehr in die Heimat beim Einzug oder beim Festmahle vorgetragen wurde.

Simonides gab dem Epinikion seine litterarische Gestaltung; ihm folgte Pindar und Bakchylides. Der metrische Bau war in der Regel der triadische (*A A′ B*...), nur wenige der pindarischen Siegeslieder sind monostrophisch gebaut (Ol. 14. Pyth. 6. 12. Nem. 2. 4. 9. Isthm. 7).

Der Rhythmus in den Epinikien des Simonides, Pindar und Bakchylides ist vorwiegend der daktylo-epitritische und der sog. logaödische. Nur Ol. 2 ist päonisch und Ol. 5 daktylo-trochäisch. Über die Unterschiede im Stil der Dichter vgl. §§ 134 u. 153.

Der Vortrag der Enkomien und Epinikien war Chorgesang begleitet von Phorminx oder Flöte, oft auch von beiden zusammen. Vgl. Aristoph. Nub. 1354 f. Pind. Nem. III, 12. 79. Ol. X, 84. 94.

178. Das Skolion,[8]) war ursprünglich kein Chorlied, sondern ein von einzelnen Gästen beim festlichen Mahle zur Lyra gesungenes Lied, das auch in seiner metrischen Gestalt den Charakter der monodischen Dichtung an sich trug. Terpander wird als „Erfinder“ (*εὑρετής*) dieser

---

[1]) Poll. IV, 104. Hesych. s. v. *χορῶν ἀγωγή τις διθυραμβικῶν.*

[2]) Dionys. de comp. 19. *παρά γε τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένος ἦν ὁ διθύραμβος.*

[3]) Pind. fr. 72. 74. 77. 78. 79. 81 (päonisch ist fr. 75). Bakchyl. 14; 20 Bl. Lamprocl. fr. 1. Licymn. fr. I, 3.

[4]) Procl. Chrestom. p. 245,14 W. *ἔστιν ὁ διθύραμβος κεκινημένος καὶ πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας ἐμφαίνων — καὶ σεσόβηται μὲν καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κτλ.*

[5]) Aristot. Rhet. III, 9,6, vgl. Arist. Av. 1385, Pax 830, Aristot. Probl. XIX,15 *οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον.*

[6]) Etym. Gud. p. 540. *ὁ μὲν ὕμνος ἐπὶ θεοῦ λέγεται, τὸ δὲ ἐγκώμιον ἐπὶ ἀνθρώπου.* Vgl. Procl. Chrest. p. 243,20 W.

[7]) Procl. Chrest. p. 246,14 W. *ὁ ἐπίνικος ὑπ' αὐτὸν τὸν καιρὸν τῆς νίκης τοῖς προτεροῦσιν ἐν τοῖς ἀγῶσιν ἐγράφετο.*

[8]) Procl. Chrest. p. 246,16 W. *τὸ δὲ σκόλιον μέλος ᾔδετο παρὰ τοὺς πότους· διὸ καὶ παροίνιον αὐτὸ ἔσθ' ὅτε καλοῦσιν.* Plut. Quaest. sympos. I, 1, 5. Athen. XV, p. 694.

Art Skolion genannt[1]) und die Rhythmen der erhaltenen attischen Skolien[2]) (Bergk, PLG. III[4] p. 643 ff.) erinnern an die äolische Melik.

Das für den Vortrag durch einen Chor bestimmte Skolion nähert sich in hohem Grade dem Enkomion. Pindars Skolien (fr. 122 ff.) sind fast ausschliesslich im daktylo-epitritischen Masse gehalten und zeigen antistrophische, bzw. triadische Gliederung; ebenso Timokreon fr. 1. Das Paroinion des Bakchylides fr. 27 ist gleichfalls daktylo-epitritisch, aber monostrophisch gebaut und sehr einfach in seiner Zusammensetzung.

179. Der Threnos[3]) ist in seiner alten volkstümlichen Gestalt ein Wechselgesang einzelner Sänger und des in den Klageruf einstimmenden Chors, wie ihn die homerische Ilias in der Klage um Hektors Leiche *Ω* 721—776 schildert. An diese kommatische Form des Klagegesangs hat sich die Tragödie in ihren Kommoï und Threnoi angeschlossen; dagegen ist in den Threnoi der klassischen Lyriker, soweit die wenigen Reste ein Urteil gestatten, eine Verteilung des Gesangs unter den Chor und Einzelsänger nicht angewendet worden.

Für die den Trauerzug geleitenden Gesänge eigneten sich vornehmlich die Klaganapäste als Metrum, wie sie z. B. Euripides in der threnodischen Parodos der Troades (v. 153—229) gebraucht hat. Die dorische Kunstlyrik hat sich im Threnos mit Vorliebe der Daktylo-Epitriten und der Ioniker bedient, vgl. Simonides fr. 32 (Ionici) und 57 (Daktylo-Epitriten mit schliessendem Ithyphallikon); Pindar fr. 129—139. Die Klagegesänge der Tragödie bevorzugen den anapästischen und iambischen Rhythmus.

Der Threnos schloss die Lyra aus; der Aulos war das seinem Charakter entsprechende Instrument.

Litteratur. Allgemeineres: Westphal, Geschichte der alten und mittelalterl. Musik, Breslau 1865. — Th. Bergk, Griechische Litteraturgeschichte, I. II, Berlin 1872. 83. — W. Christ, Die Komposition und der Vortrag antiker Dichtungen in: Metrik[2] p. 597 ff. — F. A. Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité, II. Gand. 1881. — H. Flach, Gesch. d. griech. Lyrik, Tübing. 1883. 84.

Spezielleres: H. Usener, Altgriech. Versbau, Bonn 1887. — O. Immisch, Ueber d. Ursprung d. griech. Elegie, Vhdlg. d. 40. Philol.Vslg. z. Görlitz, Leipzig 1890, S. 372—384. Ders., Zur Geschichte der elegischen Kunstform, Leipzig 1894. — F. Dümmler, Der Ursprung der Elegie, Philolog. LIII (1894) S. 201—213. — H. Walther, De graec. poesis melicae generibus, Hal. 1866. diss. – Ed. Lohan, Poesis melicae generum nominibus quae vis subiecta sit a classicis scriptoribus Graecis, p. I (behandelt Paean, Hymnos, Threnos). Progr. v. Lauban 1898. — Westphal, Die metrische Komposition der lyrischen Dichtungen in: Metrik[2] p. 271 ff. = III[3], 1 p. 207 ff. Ders., Der Terpandrische Nomos in: Prolegomena zu Aeschyl. Tragoed., Leipz. 1869, p. 69 ff. — H. Guhrauer, Zur Gesch. der griech. Aulodik, Waldenburg i. Schles. 1879. — H. Reimann, Studien z. griech. Musikgeschichte, A. Der Nomos, Ratib. 1882. — O. Crusius, Ueber die Nomosfrage in: Verhandlungen der 39. Philol.Versammlg. (Zürich), Leipz. 1888 p. 258—76. u. Wochenschr. f. klass. Philol. II, p. 1293 ff., IV, p. 1380 ff. — A. Dippe, Ueber die Frage der terpandr. Komposition, Wochenschr. f. kl. Ph. 1888. — J. Jüthner, Terpanders Nomosgliederung, Wiener Studien XIV (1892) S. 1—17. — H. Reimann, Die Prosodien der Griechen, Glatz 1885. Progr. — H. Walther, De Graecorum hyporchematis, I, Bochum 1874. Progr. — W. Körber, De Graec. hymenaeis et epithal., Vratisl. 1877. — A. Engelbrecht, De scoliorum poesi, Wien 1882. — R. Reitzenstein, Epigramm u. Skolion, Giessen 1893. — U. v. Wilamowitz, Die attische Skolien-

---

[1]) Plut. de mus. c. 28.

[2]) R. Reitzenstein, Epigramm u. Skolion S. 13: „Wir haben hier ein altes Kommersbuch, welches später unter dem Titel *Ἀττικὰ σκόλια* umlief.“ S. 16: „In den Adelskreisen Athens ist die Sammlung entstanden; kurz vor der Mitte des 5. Jahrh. abgeschlossen.“

[3]) Procl. Chrestom. p. 247 W. *διαφέρει τοῦ ἐπικηδείου ὁ θρῆνος, ὅτι τὸ μὲν ἐπικήδειον παρ' αὐτὸ τὸ κῆδος ἔτι τοῦ σώματος προκειμένου λέγεται, ὁ δὲ θρῆνος οὐ περιγράφεται χρόνῳ.*

sammlung in: Aristoteles u. Athen (Berlin 1893) II, 316 ff. — H. Jurenka, Entwickelung d. griech. Epinikions bis auf Pindar, Wien 1896. Progr. — W. Christ, De ludis et epiniciis in s. Pindarausg. v. 1896 p. LXI sq. — O. Crusius, Der Päan des Aristonoos in Delph. Hymnen S. 3—28. — A. Fairbanks, A study of the greek paean, New-York 1900.

6. Das Drama.

180. Im Drama vereinigt sich das lyrische Element des Chorliedes mit dem epischen des rezitierenden oder deklamierenden Einzelvortrags zu einem *ποίημα μικτόν*: der dionysische Festgesang einerseits, die phallophorischen Prozessionslieder andrerseits bildeten den Grundstock, um welchen sich die anderen, insbesondere die dialogischen Bestandteile des Dramas gruppierten.

Im Vergleich mit der Grösse, welche der bakchische Chor besass, erscheint die Zahl der Sänger im Chor des Dramas herabgemindert, auf 12 oder später 15 in der Tragödie, auf 24 in der Komödie. Die Aufgabe des Vorsängers (*ἐξάρχων*) oder Chorführers (*ἡγεμών, κορυφαῖος*) wird im Drama eine grössere und wichtigere, als im lyrischen Chor; ihm gegenüber stehen als selbständige Sprecher oder Sänger die Schauspieler, *ὑποκριταί* oder *ἀγωνισταί*, ursprünglich nur einer, später zwei. endlich drei, mit denen der Chorführer im Namen des Gesamtchors den Dialog zu führen hat.

Den Gesang des Chors und der Schauspieler, aber auch vielfach die Deklamation derselben begleitete der beim dionysischen Festlied übliche Flötenspieler; nur ausnahmsweise diente monodischem Gesang die Zither [1]) zur Begleitung.

Der Chorgesang schliesst sich in seiner metrischen Gestaltung vorzugsweise den Formen der dorischen Kunstlyrik an, nur ist im Drama der Umfang des einzelnen Chorliedes geringer, als im lyrischen Hymnus oder Päan; daneben aber dienen auch die volksmässigen Gesänge des ionischen und äolischen Stammes den Dramatikern, insbesondere den Dichtern der Komödie, aber auch den Tragikern als Quelle, der sie die Vorbilder ihrer lyrischen Partien entnehmen.

Der dramatische Dialog bedient sich der seit Archilochos üblichen Versmasse der ionischen Dichtung, des trochäischen Tetrameters und des iambischen Trimeters; an pathetischeren Stellen und zur Begleitung des feierlichen Schritts der Choreuten oder Schauspieler beim Ein- und Abtreten dienen anapästische Masse. Der iambische Tetrameter ist auf die Komödie beschränkt und von der Tragödie ausgeschlossen.

A. Die Tragödie.[2])

181. 1. Den ursprünglichen Bestandteil der Tragödie bildete der Vortrag des Chors; dieser nahm daher in der ältesten Tragödie einen besonders grossen Raum ein. Der zwölf, seit Sophokles fünfzehn Personen zählende Chor tritt bei weitem am häufigsten in seiner Gesamtheit singend auf; aber er löst sich auch nach Bedürfnis in einzelne Abteilungen auf,

[1]) Dagegen Oehmichen, Handb. V, 3. Abt. 288; doch s. A. Müller, Bühnenaltertümer p. 192 Anm. 3.

[2]) Aristoteles hat in der Poetik die jüngere, nachaeschyleische Tragödie (etwa von 446 bis 420) im Auge.

in Halbchöre (ἡμιχόρια), in στοῖχοι und ζυγά, und ausser dem Chorführer, welcher gewöhnlich den Verkehr mit der Bühne vermittelt, kommen auch die Führer der Halbchöre, die Nebenmänner (παραστάται) des Chorführers, in seltneren Fällen auch andere Choreuten teils singend, teils sprechend zum Vortrage.

2. Wie der Chor sich nicht ausschliesslich auf den gemeinsamen Gesang beschränkt, sondern auch am Dialog durch den Koryphaios oder andere einzelne Sprecher beteiligt ist, so nimmt andrerseits auch die Bühne an den lyrischen (gesungenen) Partieen der Tragödie Anteil durch Bühnengesänge, μέλη ἀπὸ σκηνῆς, namentlich an solchen Stellen, wo der Schmerz oder die Freude einen besonderen Grad der Steigerung erfährt. Diese Gesänge sind teils Einzelgesänge, μονῳδίαι, teils solche, an denen sich abwechselnd zwei oder mehrere Bühnenpersonen beteiligen, scenische Wechselgesänge, ἀμοιβαῖα ἀπὸ σκηνῆς.

3. Nicht nur in der Form des von dem Koryphaios mit den Agonisten geführten Dialogs verkehrt Chor und Bühne miteinander, sondern auch in Gesängen, an welchen beiderseits Anteil genommen wird, in den Kommoi und Threnoi, Wechselgesängen zwischen Bühne und Chor, die schon die älteste Tragödie kennt.

4. So unterscheiden wir denn unter den lyrischen Bestandteilen der Tragödie: 1. Gesänge des Chors, χορικά. 2. Gesänge von Bühnenpersonen, μέλη ἀπὸ σκηνῆς. 3. Gesänge, welche von Chor und Bühne gemeinsam vorgetragen werden, κομμοί; und unter den Chorika: vollstimmigen Chorgesang, μέλη ὅλου χοροῦ, und Einzelgesang bzw. Wechselgesang von Gliedern des Chors; unter den Bühnengesängen: monodischen und amöbäischen Gesang. Die κομμοί sind Wechselgesänge zwischen dem Chorführer oder einem andern Choreuten und einem oder mehreren Agonisten, seltener zwischen dem ganzen Chore und einer oder mehreren Bühnenpersonen.

5. Der Aufbau der Tragödie aus den erwähnten Bestandteilen vollzieht sich in der Weise, dass vier Chorlieder — wenigstens in der älteren Tragödie — gewissermassen den Grundstock bilden, an welchen sich die Dialogpartien und die Kommoi und Bühnengesänge anschliessen. Das erste Hauptchorlied führt als Einzugslied des Chors den Namen Parodos, πάροδος, die anderen heissen im Gegensatze zu diesem Standlieder, στάσιμα; der dialogische Teil, welcher dem Einzugslied vorausgeht, heisst Prologos, πρόλογος, der dem letzten Stasimon folgende Exodos, ἔξοδος; die zwischen je zwei Chorliedern stehenden Epeisodia, ἐπεισόδια. Das Normalschema der Tragödie ist demnach:

πρόλογος.
ΠΑΡΟΔΟΣ.
ἐπεισόδιον α'.
ΣΤΑΣΙΜΟΝ Α'.
ἐπεισόδιον β'.
ΣΤΑΣΙΜΟΝ Β'
ἐπεισόδιον γ'.
ΣΤΑΣΙΜΟΝ Γ'.
ἔξοδος.

Die Tragödie setzt sich also, soweit diese Normalform aufrecht erhalten wird, aus fünf dialogischen Partien und vier Hauptchorliedern zusammen [1]; die übrigen Bestandteile werden als eingelegte Teile der Epeisodia bzw. des Prologs und der Exodos betrachtet.[2]

Wir besprechen im Folgenden zunächst die Chorika, dann die Kommoi und Threnoi; ferner die Bühnengesänge, endlich die dialogischen Teile der Tragödie.

I. Die Chorika.

182. 1. Die Gesänge des Chors tragen wie in ihrer Sprache so auch in ihrer rhythmisch-metrischen Form vorzugsweise das Gepräge der dorischen Chorlyrik (§ 169 ff.) an sich. Nicht nur der Dithyrambos diente ihnen als Vorbild, sondern auch die anderen Kunstformen wurden nachgebildet: Hymnen, Päane, Prosodien, auch die heiteren Tanzlieder des apollinischen Kultus. Aber auch die Formen der ionischen und äolischen Lyrik finden ihre Verwendung. — Der Umfang des Chorliedes ist in der ältesten Tragödie noch ein verhältnismässig bedeutender und die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Formen eine grosse; teils werden die bekannten Strophenformen der älteren Lyrik erneuert, so das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, die daktylo-epitritischen, glykoneischen, ionischen Strophen, teils neue Strophenstile eingeführt, wie der trochäische und iambische (Aeschylos) und der daktylo-trochäische (Euripides). Die spätere Tragödie beschränkte den Umfang des Chorliedes zu Gunsten der Monodien und Wechselgesänge und räumte einer rhythmischen Bildung, den sogenannten Logaöden (§ 135 ff.), eine alle anderen weitaus überwiegende Geltung ein.

2. Unter den Chorika sind zu unterscheiden die Hauptchorlieder, welche — wenigstens in der älteren Tragödie — den Einzug und den Abzug des Chors begleiten und an den Ruhepunkten der dramatischen Handlung eintreten und zwei Epeisodien von einander trennen, und die kleineren, innerhalb eines Epeisodion stehenden Vorträge des Chors. Jene heissen Parodoi, Exodoi und Stasima, diese bezeichnet man zweckmässig als epeisodische Chorika.

183. 1. Die Parodos war ursprünglich ein wirkliches Einzugslied,[3] welches während des Einmarsches in die Orchestra von dem Chore vorgetragen wurde: später aber ist sie nicht selten — und so schon öfters bei Sophokles — das erste nach erfolgtem Einzug gesungene Lied des Chors.[4])

Dieser erste Vortrag des auftretenden Chores wurde, zumal in der älteren Tragödie, auch seinem äusseren Umfange nach im Vergleich mit

---

[1]) H. Weil, Revue archéol. 1865, p. 33 Dans les pièces des grands poètes d' Athènes on trouve assez souvent . . quatre grands morceaux du choeur, une Parodos et trois Stasima, placés entre cinq parties reservées aux acteurs . . ., mais un grand nombre de tragédies sont autrement divisées.

[2]) Aristot. Poet. c. 12 werden als *κοινὰ μέρη τραγῳδίας* aufgeführt *πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος* und *χορικόν* und ihnen als *ἴδια* gegenübergestellt *τὰ ἀπὸ σκηνῆς* und *κομμοί*.

[3]) Schol. zu Eurip. Phoen. 202. *πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος ᾀδομένη αμα τῇ εἰσόδῳ*. Vgl. Crameri Anecd. Paris. I, p. 1920. *πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ γενομένη·ἅμα τῇ εἰσόδῳ.*

[4]) Aristot. Poet. c. 12 *πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου* (nach Westphal *ὅλη τοῦ*) *χοροῦ*.

den anderen Chorgesängen weiter ausgeführt und reicher ausgestattet und zeigt eine grosse Mannigfaltigkeit in seinem Bau. Da die Parodos ihrem Ursprunge nach dazu bestimmt war, den Einmarsch des Chors zu begleiten, so hat sie häufig eine grosse Ähnlichkeit mit den Prosodien und den Päanen, zuweilen erinnert sie aber auch an den Threnos.

2. Die älteste Form der Parodos zeigt sich bei Aeschylos Suppl. v. 1 ff. Pers. v. 1 ff. Agam. v. 40 ff. und bei Sophokles Ai. 134 ff.: hier gehen den Strophen des Chorgesangs anapästische Systeme in grösserer Anzahl voraus, welche offenbar dazu bestimmt waren, während des Einmarsches selbst vorgetragen zu werden. Sie bilden den ersten Teil der Parodos.[1])

Eine spätere Entwickelung zeigt sich in der Einschiebung der anapästischen Systeme zwischen die Strophen des Gesangs. Diese Form der Parodos findet sich in Sophokles' Antig. v. 100 ff. so angewendet, dass auch die anapästischen Systeme dem Chore angehören:

A 7 *A'* 7 *B* 7 *B'* 7.

Aber in anderen Fällen werden die Anapäste nicht dem Chore, sondern einem Schauspieler zugeteilt, wodurch die Parodos einen kommatischen Charakter erhält, z. B. bei Aeschylos im Prometheus v. 128 ff.,[2]) wo Prometheus sie vorträgt:

A 7 *A'* 7 *B* (?) *B'* 7.

Ähnlich auch im Sophokleischen Philoktet, wo sie Neoptolemos (und der Chorführer) übernimmt:

A <3 +> 7 *A'* 3 + 7 *B* *B'* 10 *Γ* *Γ'*

Vgl. auch O. C. 117 ff. und Eurip. Med. 96 ff.

Die dem melischen Teile der Parodos vorausgehenden Anapäste sind *κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους* (Heph. p. 76,$_{18}$) gegliedert, für die Zwischensysteme hingegen ist eine Responsion kaum in Abrede zu stellen.[3])

Statt der Zwischensysteme treten in einigen Parodoi lyrische Gesänge eines Schauspielers ein, so dass Gesang des Chors mit Bühnengesang abwechselt. Ein Beispiel dieser Form der Parodos bietet Sophokles in der Elektra v. 121 ff., wo die Anordnung folgende ist:

A	*B*	*A'*	*B'*	*Γ*	*Δ*	*Γ'*	*Δ'*	*E*	*ς*	*E'*	*ς'*	*Z*	*H*
Χο.	*Ἠλ.*	*Χο.*	*Ἠλ.*	*Χο.*	*Ἠλ.*	*Χο.*	*Ἠλ.*	*Χο.*	*Ἠλ.*	*Χο.*	*Ἠλ.*	*Χο.*	*Ἠλ.*

Diese kommatische Form des Wechselgesangs zwischen Chor und Bühne wendet Euripides wiederholt an: Troad. v. 153 ff. (Chor und Hekabe), Electr. 167 ff. (Chor und Elektra), Ion v. 185 ff. (Chor und Ion), Hel. v. 164 ff. (Chor und Helena), Iphig. Taur. v. 123 ff. (Chor und Iphigenie), Orest. v. 140 ff. (Chor und Elektra). Vgl. unten S. 227.

3. Aber auch in den Parodoi, in welchen nur der Chor ohne Bühnenpersonen beteiligt ist, wird nicht selten eine kommatische Gliederung be-

---

[1]) Heph. p. 76,$_{19}$ *ἀναπαιστικά, ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει.*

[2]) Ueber diese Parodos und die Abweichungen ihres Baues von dem sonst bei Aeschylos üblichen vgl. WESTPHAL, Gr. Metrik II^2, p. XLVIII u jetzt E. BETHE, Prolegg. z. Geschichte d. Theaters S. 166 ff.

[3]) Vgl. ZIELINSKI, Gliederung der altattischen Komödie p. 378 ff. Gegen die Annahme einer Responsion MASQUERAY, Les formes lyr. p. 48.

wirkt durch Verteilung des Gesangs unter Chorteile bzw. einzelne Choreuten. In Aeschylos' Eumeniden z. B. ist die Parodos v. 140 ff.[1]) — nach einem einleitenden iambischen Tristichon der Chorführerin — ein Wechselgesang der beiden Halbchöre in den beiden ersten Strophenpaaren, erst im dritten voller Chorgesang:

A	A'	B	B'	Γ	Γ'
ἡμ. α β α β	α β α β	α β	α β	Χο.	Χο.

Im Agamemnon ist nach der anapästischen Einleitung (v. 40—103) zuerst ein monodischer Vortrag des Chorführers (v. 104—159) mit Ephymnien des ganzen Chors (*αἴλινον, αἴλινον κτλ.*) und dann erst (v. 160—246) vollstimmiger Chorgesang anzunehmen:

I. Anapäste.	II. *A A' B.*	III. *Γ Γ' Δ Δ' E E' ς ς' Z Z'*
Chor.	Chorführer.	Gesamtchor.

Insbesondere hat dann, wenn der Chor nicht in geordneten Reihen, sondern ohne Ordnung (*σποράδην*) und in grosser Erregung die Orchestra betritt, die Verteilung des Einzugsliedes unter Chorteile oder einzelne Sänger grosse Wahrscheinlichkeit; freilich ist eine sichere Feststellung selten zu erreichen. Für die Parodos in Aeschylos' Septem, welche aus einem alloiostrophischen und einem antistrophisch gegliederten Teile besteht, nimmt man Vortrag einzelner Sänger im ersten Teile (v. 78—108) an, im zweiten wechselnden Gesang zunächst der drei *στοῖχοι* (v. 109—150), dann der beiden Halbchöre (151—165), endlich vollstimmigen Chorgesang (v. 166—181):

A.	*B B'*	*Γ Γ'*	*Δ Δ'*
Einzelne.	*στοῖχοι.*	*ἡμιχόρια.*	*χορός.*
	1. 2. 3. 1. 2. 3.	*α β α β*	

Die Parodos in Sophokles' Oedipus auf Kolonos v. 117—169 ist vielleicht auch an Halbchöre oder deren Führer verteilt zu denken, sicherlich aber nicht an sämtliche 15 Choreuten. — Bei Euripides nimmt Arnoldt, Technik p. 116 vollstimmigen Chorgesang für die ganze Parodos nur Iphig. A. v. 164—302 an; Vortrag durch Halbchöre Androm. v. 117—146, Wechselgesang der drei *στοῖχοι* Suppl. v. 42—87, der Halbchöre und des Chorführers Herc. f. v. 107 ff., der Halbchöre, ihrer Führer und des Koryphaios Alc. v. 77—83, des Gesamtchors und der Halbchöre Phoen. v. 202 ff. der Halbchöre und des Chorführers Hippol. v. 121 ff., Bacch. v. 64 ff.

Auch für die anapästischen Systeme, sowohl die dem Gesange vorangehenden, als die zwischen die lyrischen Strophen eingeschobenen nimmt man gewöhnlich Vortrag nicht des ganzen Chors, sondern des Koryphaios an, so dass z. B. in Prom. v. 128 ff. Antig. v. 100 ff. ein Wechsel zwischen Chor und Chorführer stattfände. Dagegen macht aber mit Recht Guhrauer in I. v. Müllers Jahresberichten 1885, p. 33 f. geltend, dass dem Chor bei seinem ersten Auftreten vollstimmiger Vortrag zieme.

---

[1]) Denissow, Dochmius bei Aeschyl. p. 29, will dieses Lied nicht als Parodos gelten lassen.

4. Der Bau der Parodoi ist meistenteils antistrophisch; zuweilen bildet eine Epode den Abschluss des ganzen Gesangs oder eines Teils desselben; nur selten fehlt die antistrophische Gliederung (Eurip. Hec. v. 98 ff., Iphig. T. v. 123 ff.). Die umfangreichen Parodoi in Aeschylos' Agamemnon, Supplices und Persern und in Sophokles' Elektra umfassen 11—16 Strophen, also 5—8 volle Syzygien und zum Teil noch eine Epode, die kleinsten nur ein einziges Strophenpaar (Eurip. Heracl. 73. El. 167, mit anapästischen Hypermetra Soph. O. C. v. 117, Eurip. Rhes. 1). Am häufigsten bilden zwei Strophenpaare die Parodos (Eurip. Ion 184. Andr. 117. Troad. 153. Orest. 140 und mit hinzutretenden Anapästen Aesch. Prom. 128 und Eurip. Alc. v. 77—135); zwei Strophenpaare und schliessende Epode sind vereinigt Soph. Trach. 94. Eurip. Hipp. 121. Helena 164; drei Strophenpaare Aesch. Eum. 143, Soph. O. R. 151, Eurip. Suppl. 42, mit Zwischensystemen Soph. Phil. 135, mit Proodos Aesch. Sept. 78, mit Epodos Aesch. Choeph. 22; ein einziges Strophenpaar mit Epodos bildet die Parodos in Eurip. Herc. 107 und nach Ausscheidung der Interpolation auch Iphig. A. 164; in Soph. Ai. 134 gehen diesen drei Strophen noch anapästische Hypermetra voran; Proodos und Epodos zugleich haben die Parodoi der Med. 131 (*Α ΒΒ' Γ*) und der Bakchai (*Α ΒΒ' ΓΓ' Δ*). — Die in den Parodoi angewendeten Metra zeigen entsprechend dem verschiedenen Charakter der Einzugslieder selbst eine grosse Mannigfaltigkeit. Wird von den einleitenden oder eingeschobenen Anapästen abgesehen, so finden sich daktylische Strophen im Agamemnon und König Oedipus und in der Proode der Medea-Parodos, Daktylo-Epitriten in Sophokles' Aias v. 172 und Trachinierinnen v. 94; trochäische Strophen bilden den mittleren Teil der Parodos im Agamemnon und den Schluss der Supplices und der Perser des Aeschylos, der Phönissen des Euripides; iambische Strophen bilden das ganze Einzugslied der Choephoren, den zweiten Teil desselben in den Suppl. und den Schlussteil im Agam., O. R., den Trach. und den Suppl. des Euripides; aus Daktylo-Trochäen besteht die Parodos der Sophokleischen Elektra in ihrem ersten Teile, das zweite Strophenpaar im O. R. und im Prometheus, beide strophische Syzygien in der Andromache, die Epode in der Medea.

Besonders häufig sind die Glykoneen in den Parodoi vertreten: bei Sophokles in der Antigone, dem Philoktet, dem Oedipus auf Kolonos und in den Schlussstrophen im Aias und der Elektra: bei Euripides in der Elektra, dem Rhesus, Ion, Hippolyt., Phoenissen, Iphig. A., Bakchen (2. Strophenpaar).

Ioniker nehmen den aus drei Strophenpaaren und einer Epode bestehenden ersten Teil der Perserparodos, zwei Strophen im Prometheus, in Euripides' Bakchen und zwei Strophenpaare in dessen Supplices ein. Threnodische Anapäste erscheinen in Euripides' Hekabe, Troades und der taurischen Iphigenie, Dochmien in der Parodos der Septem, des Orest und der Herakliden, Iambo-Trochäen endlich in Euripides' Helena und Herc. fur.

In den umfangreicheren Einzugsliedern findet also zuweilen ein wiederholter Wechsel des Metrums statt. Im Agamemnon z. B. folgen auf die

anapästischen Systeme drei daktylische Strophen (*A A' B*), dann zwei trochäische und zum Schluss drei iambische Syzygien:

Anap. *A A' B* | *Γ Γ' Δ Δ'* | *E E' ϛ ϛ' Z Z'*
daktyl. trochäisch iambisch.

In den Persern, wo gleichfalls anapästische Hypermetra (v. 1—64) den Einmarsch des Chors begleiten, folgen v. 65 ff. drei ionische Syzygien und eine ebensolche Epode, und zwei trochäische Strophenpaare bilden den Schluss; in Sophokles' König Oedipus v. 151 ff. ist das erste Strophenpaar daktylisch, das zweite daktylo-trochäisch, das dritte iambisch; in den Trachinierinnen v. 94 ff. der Anfang daktylo-epitritisch, der zweite Teil choriambisch, die Epode iambisch; in Euripides Medea v. 131 ff. die Proode daktylisch, die Syzygie ionisch, die Epode daktylo-trochäisch.

5. Die Vortragsweise der Parodos ist, wie oben bereits angedeutet wurde, teils Chorgesang, teils Einzelgesang des Chorführers und der *παραστάται*; der Chorgesang ist nicht überall vollstimmig, sondern manchmal nur mehrstimmig, Gesang eines Halbchors oder eines Stoichos. Bühnenpersonen beteiligen sich teils durch den Vortrag anapästischer Hypermetra (s. S. 214), teils — noch nicht bei Aeschylos — mit lyrischem Gesange. Zur Begleitung des Gesangs dient die Flöte, nur in einzelnen Fällen bei monodischem Vortrage die Kithara, wie Aesch. Ag. v. 104 ff., worauf Aristoph. Ran. v. 1282 ff. schliessen lässt. Für die anapästischen Systeme wird meist *παρακαταλογή* oder melodramatischer Vortrag angenommen, wahrscheinlicher aber ist rezitativischer Gesang sowohl bei den dem Chorführer als den den Schauspielern angehörigen Anapästen.

184. Mit dem Namen Epiparodos wird das Chorikon bezeichnet, welches bei einem zweiten Einzug des Chors vorgetragen wird, nachdem er vorher aus irgend einem Grunde abgetreten war.[1]) Fälle dieser Art liegen vor in Aeschylos' Eumeniden v. 244 ff., Sophokles' Aiax. v. 866, Euripides' Alc. v. 918, Helen. v. 515 und Rhesos v. 666.

In den Eumeniden war der Chor v. 229 ff. abgetreten und erscheint v. 244 ff. wieder und zwar *σποράδην* den Orest verfolgend. Hier dienen 10 iamb. Trimeter als Einleitung (v. 244—54), dann folgen dochmische und iamb. Verse (ohne antistr. Responsion).

Im Aias erscheint der Chor nach seinem Abtreten v. 812 f. von zwei verschiedenen Seiten her v. 866 wieder, in zwei Halbchöre geteilt. Der Vortrag der iambischen Verse (dim. trim.) fällt den Halbchorführern oder dem Koryphaios zu und ist nicht Gesang, sondern Parakataloge.

Eur. Alc. v. 861 ff. kehrt der Chor mit Admetos, während dieser anapästische Dimeter vorträgt, in die Orchestra zurück; darauf folgt ein Kommos v. 872 ff.

Eur. Hel. 515 erscheint der Chor, welcher v. 385 mit Helena abgetreten war, wieder mit einem glykoneischen Eintrittslied.

Eur. Rhes. 674 ff. zieht der vorher (v. 564) abgetretene Chor in die Orchestra unter Trochäen stürmisch ein, um Odysseus und Diomedes zu verfolgen.

185. Als Stasima[2]) werden diejenigen Hauptchorlieder bezeichnet, welche zwei Epeisodia voneinander trennen, also am Schlusse eines Akts

---

[1]) Pollux IV, 108 *ἡ δὲ κατὰ χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις καλεῖται, ἡ δὲ μετὰ ταύτην εἴσοδος ἐπιπάροδος*; vgl. Schol. zu Soph. Ai. 813 und zu Eurip. Alc. 897 *δύναται γὰρ ὁ χορὸς ἐξίστασθαι τῆς σκηνῆς ὡς καὶ ἐν Αἴαντι μαστιγοφόρῳ.* 918. Helen. 515. Andere Erklärung bei Crameri Anecd. Paris. I, 19 *ἐπιπάροδος δέ ἐστιν, ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνεῖται τοῦ προτέρου παρελθόντος.*

[2]) Vgl. Aristot. Poet. p. 12 *στάσιμον μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου.*

eintreten, wo die Handlung zu einem Ruhepunkt gelangt ist. Sie führen ihren Namen im Gegensatz zu *πάροδος* und *ἔξοδος*, nicht weil der Chor unbeweglich stillstehend sie singt,[1]) denn Orchestik,[2]) selbst lebhafte, ist bei ihrem Vortrage nicht ausgeschlossen, sondern, wie G. Hermann El. D. M. § 665 sagt: *„quod a choro non accedente primum et ordines explicante, sed iam tenente stationes suas canuntur"*, weil sie nicht im Schreiten gesungen wurden.

2. Gegenüber der grossen Mannigfaltigkeit, welche die Parodoi zeigen, herrscht in den Stasima eine auffallende Gleichförmigkeit in Anlage, Bau und Vortrag; auch in Bezug auf den Umfang stehen sie hinter den Einzugsgliedern zurück.[3])

Gewöhnlich umfasst bei Aeschylos das Stasimon drei Strophenpaare in der Anordnung *A A' B B' Γ Γ'*, zu diesen tritt einige Male eine Epode am Schlusse des ganzen Gesangs (Pers. v. 673 ff. 897 ff.); doch sind Stasima von vier Syzygien nicht selten, ja einige dehnen sich bis auf 10 Strophen aus (Sept. v. 720, Suppl. v. 524); nur zweimal — wenn von Prom. II v. 526, III v. 887 abgesehen wird[4]) — beschränkt sich der Umfang des Lieds auf zwei strophische Syzygien (Sept. v. 832, Ag. v. 975).

Bei Sophokles bilden gewöhnlich zwei Strophenpaare (*A A' B B'*) das Stasimon, zuweilen tritt die epodische Form (*A A' B*) ein, wie Elect. I, v. 472, Trach. I, v. 497, O. C. III, v. 1211, Phil. II, v. 827; nur selten aber beschränkt sich der Dichter auf ein einziges Strophenpaar, wie Ai. II, v. 693 (Tanzlied), Elect. III, v. 1384, Ant. III, v. 781, O. C. v. 1556.

Bei Euripides ist ebenfalls die Form *A A' B B'* die gewöhnliche, nur Herc. f. v. 348 ff. umfasst das Stasimon drei Syzygien; häufig aber ist bei ihm die epodische Form, besonders in den späteren Stücken angewendet; ein einziges Strophenpaar erscheint Herakl. v. 608, Suppl. v. 778, Elect. v. 859 (Tanzlied), Iph. T. v. 1234, Phoen. v. 1019.

Nur in Ausnahmefällen erhält das Stasimon eine kommatische Gliederung oder wird durch einen Kommos vertreten. So werden in Aeschylos' Eumeniden v. 916 ff. die Strophen des Chors durch anapästische Systeme der Athene getrennt:

A anap. *A'* anap. *B* anap. *B'* anap. *Γ* anap. *Γ'*[5])

In Sophokles' Phil. v. 827 ff. unterbricht der Vortrag des Neoptolemos (daktylische Hexameter) die drei Chorstrophen:

A α A' <α'> B

und in demselben Stücke v. 1081 ff. ist ein Wechselgesang zwischen Philoktet und dem Chor an Stelle eines Stasimon getreten:

A	*B*	*A'*	*B'*	*Γ*	*Δ*	*Γ'*	*Δ'*
Φιλ.	*Χο.*	*Φιλ.*	*Χο.*	*Φιλ.*	*Χο.*	*Φιλ.*	*Χο.*

---

[1]) Fälschlich so gedeutet z. B. v. Schol. Eur. Phoen. 202 *ὅταν ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέλος ἀνῆκον τῇ ὑποθέσει ἀκίνητος μένων, στάσιμον καλεῖται τὸ ᾆσμα.*

[2]) Dieser Tanz ist die *ἐμμέλεια*.

[3]) Vgl. Arnoldt, Chor. Technik d. Eurip. S. 187 und P. Masqueray, Formes lyriques p. 11. 76 ff.

[4]) Ueber die Besonderheiten des Prometheus vgl. Westphal, Gr. Metrik II[2], p. XLVIII und Wecklein, Technik der Chorgesänge des Aeschyl. p. 238 und Textüberlieferung des Aeschylos p. 339 ff.

[5]) Von den anapästischen Partien bestehen die 2., 3. und 4. aus je 14 Füssen oder 7 *κῶλα*, die erste aus 20, die letzte aus

3. Was die Wahl der **Rhythmen** betrifft, so zeichnet sich bei **Aeschylos** das Stasimon nicht nur durch grossen Reichtum seiner Formen aus, sondern auch durch Wechsel innerhalb desselben Gesangs, ja innerhalb derselben Strophe. Eine grosse Vorliebe zeigt Aeschylos für die dem tragischen Pathos in besonderem Grade entsprechenden trochäischen Strophen (§ 92) und für die bewegteren, oft leidenschaftlich erregten iambischen (§ 102); dagegen erscheinen die feierlichen Daktylen,[1]) die ernsten Daktyloepitriten[2]) (§ 134), die wehmütig klagenden Ioniker (§ 110)[3]) und die aufgeregten Dochmien[4]) nur vereinzelt im äschyleischen Stasimon. — Nur in wenigen Fällen wird bei ihm der ganze Gesang aus Strophen desselben Rhythmus gebaut, wie das 3. Stasimon der Perser (v. 852 ff.) aus daktylischen; das erste des Agamemnon (v. 367), das dritte der Septem (v. 832 ff.) und das dritte der Supplices (v. 776 ff.) aus iambischen; das dritte der Choephoren (v. 935 ff.) aus dochmischen Strophen; gewöhnlich findet ein Wechsel verschiedener Strophengattungen innerhalb des Gesanges statt, wobei die Neigung hervortritt, den iambischen Strophen die letzte Stelle zu geben; so schliesst z. B. das zweite Stasimon der Septem (v. 720 ff.) nach Beginn mit Ionikern mit iambischen Strophen, ähnlich das zweite Stasimon des Agamemnon, das erste der Choephoren, das erste der Eumeniden, alle drei der Supplices.

Auch innerhalb derselben Strophe tritt öfters ein Wechsel des Metrums ein, so ist z. B. Sept. v. 345 ff. der erste Teil der Strophe choriambisch-glykoneisch, der zweite trochäisch, Eum. v. 347 der erste daktylisch, der zweite trochäisch, Choeph. v. 783 der erste trochäisch, der zweite ionisch, ebenso v. 819 ff. Vgl. § 58,4. — Bemerkenswert sind bei dem äschyleischen Chorliede die sogenannten rhythmischen Ephymnien,[5]) ein aus einigen Kola bestehender Nachgesang, welcher am Schlusse mehrerer (übrigens verschieden gestalteter) Strophen wiederkehrend diese rhythmisch und musikalisch enger miteinander verknüpft. Suppl. v. 639 ff. und Agam. v. 381 ff. besteht dieser Nachgesang aus folgenden vier glykoneisch-pherekrateischen Kola:

–́ ⏒ – ⏑ ⏑ ⌞́ ⏓ | –́ ⏒ – ⏑ ⏑ ⌞́ ⏓
–́ ⏒ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⌞ | –́ ⏒ – ⏑ ⏑ ⌞́ ⏓

und wiederholt sich an beiden Stellen sechsmal (in drei Strophenpaaren).

Bei **Sophokles**[6]) herrschen die glykoneischen und choriambischen Strophen im Stasimon, allerdings in mannigfacher Bildung, so sehr vor, dass kaum hin und wieder eine andere Strophenform sich nachweisen lässt, wie die ionischen in O. R. v. 483 (1. Stas.), die iambischen in Elect. v. 476 = 491 ff., v. 504 ff., die dochmischen El. v. 1384 = 1391 ff.

---

21 Füssen. G. Hermann, El. D. M. p. 379 sq. nimmt daher mesodische Anordnung an

Α α Α′ | β Β γ Β′ β | Γ α′ Γ′

vgl. Masqueray, Formes lyriques p. 186 sq.

[1]) Pers. v. 852 (3. Stasimon), Eum. v. 373 (1. Stasimon).

[2]) Prom. v. 526 (2. Stas.), v. 887 (3. Stas.).

[3]) Pers. v. 648 (2. Stas.), Sept. v. 720 (2. Stas.), Ag. v. 691 (2. Stas.), Choeph. v. 789 (2. Stas.), v. 827. Prom. v. 397 (1. Stas.).

[4]) Choeph. v. 935 (3. Stas.).

[5]) Vgl. oben § 58,4 und die ähnliche Weise bei Eurip. Herc. f. v. 359 f. und dazu Wilamowitz I, 116 f.

[6]) Vgl. Masqueray, Formes lyr. p. 83 sq.

Bei Euripides überwiegen ebenfalls die Glykoneen und choriambischen Bildungen, doch treten die übrigen Strophenarten nicht so völlig zurück wie bei Sophokles; ziemlich häufig sind die daktylo-trochäischen und daktylo-epitritischen; die iambischen sind vertreten Suppl. v. 365. 373. 778, Andr. v. 464, Herc. f. v. 408. 763, Hipp. v. 550, Troad. v. 511. 551; die trochäischen Phoen. v. 638. 676; die daktylischen Herakl. v. 608, Phoen. v. 784. 818, die ionischen Bacch. v. 370. 519, die dochmischen El. v. 1147. 1163. Orest. v. 316.

4. Dass der Vortrag des Stasimon — von einzelnen Ausnahmen abgesehen — dem Gesamtchor zufiel, ist trotz aller Versuche Halbchöre, Stoichoi, Zyga und Einzelchoreuten heranzuziehen, immer mehr zur Anerkennung gekommen.[1]) Wir nehmen daher vollständigen Chorgesang im Stasimon als Regel an und sehen etwaige Abweichungen davon als seltene Ausnahmen an; auch das Vorhandensein von Ephymnien kann an sich noch nicht als zwingender Beweis gelten für die Annahme, dass der vorangehende Gesang Chorteilen oder Einzelsängern zukomme.[2])

Die Vortragsform war seitens des Gesamtchors überall Gesang; wo Zwischenanapäste eingeschoben sind, wie Eum. v. 916 ff., dürfte für diese rezitativischer Vortrag und für die Daktylen in Soph. Phil. v. 827 ff. Deklamation unter Instrumentalbegleitung anzunehmen sein.

186. Wie den Einzug des Chors — wenigstens anfangs — ein *χορικὸν μέλος* zu begleiten pflegte, so geschah ein gleiches ursprünglich auch bei dem Abzug des Chors: die Exodos war also zunächst ein Chorlied, der Abzugsgesang des Chors.[3]) Insbesondere war, so lange die trilogische Komposition bestand, für das letzte Stück der Trilogie eine chorische Exodos der naturgemässe Abschluss, während die Anfangs- und Mittelstücke eines Schlussgesangs leichter entbehren konnten. So hat denn auch das Schlussstück der Orestie, die Eumeniden, ein Chorlied als Exodos, und in den Septem bildete ursprünglich der Threnos des Chors den Schluss;[4]) aber auch die Supplices, obgleich kein Schlussstück, haben eine chorische Exodos in breiter Ausführung, und in den Persern ersetzt sie der Kommos zwischen Xerxes und dem Chore v. 908 ff. — Die jüngere Tragödie verzichtete auf einen kunstvoller ausgeführten Schlussgesang und liess das Abzugslied meist auf ein kurzes anapästisches Exodikon zusammenschrumpfen; der Name Exodos wurde jetzt die Bezeichnung des letzten Bühnenteils.[5]) Über diesen s. unten § 193.

Der Schlussgesang der Eumeniden v. 1032—47 ist ein Lied von prosodischem Charakter (§ 172) in daktylischem Rhythmus mit Ephymnien am Schlusse jeder der vier

---

[1]) In diesem Sinne hat sich schon im Jahre 1878 Rich. Arnoldt, Chor. Technik des Eurip. p. VIII, 179 und p. 212 (gegen Chr. Muff und O. Hense) bezügl. Euripides und Sophokles ausgesprochen; später hat Guhrauer in J. v. Müllers Jahresber. f. 1885 p. 33 f. die Frage vom musikalischen Standpunkte beleuchtet und Th. Zielinski, Altatt. Komödie p. 277 die Gründe, welche gegen Hemichorienvortrag und Einzelgesang sprechen, entwickelt.

[2]) Vgl. Guhrauer a. a. O. u. v. Wilamowitz z. Eurip. Herc. f. II, 116.

[3]) Vgl. Poll. IV, 53, wo ἔξοδος neben *πάροδος*, *στάσιμον* und andern lyrischen Teilen aufgeführt wird, und Tzetzes *π. τραγ. π.* v. 24 f. 71 ff.

[4]) Ueber den späteren Ursprung des folgenden Bühnengesangs (Antigone u. Ismene) vgl. Bergk, Lit. Gesch. III, p. 304 f.

[5]) Aristot. Poet. c. 12. *ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας, μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος.*

Strophen (Form *A A' B B'*); der Vortrag des Gesangs fällt dem Nebenchor der *πρόπομποι* zu, nur in die Ephymnien stimmen auch die Eumeniden (der Chor) mit ein. An dem Aufzuge nehmen auch die Areopagiten teil. — Der Schluss der Supplices v. 1018 ff. wird gleichfalls von zwei Chören vorgetragen, den Danaiden (Hauptchor) und den Dienerinnen (Nebenchor). Er besteht aus vier Strophenpaaren in ionischem Rhythmus und in der Anordnung *A A' B B' Γ Γ' Δ Δ'*; das erste Paar *A A'* singen die Danaiden, das zweite *B B'* die Dienerinnen (*ὀπαδοί*), *Γ Γ'* wird amöbäisch von beiden Chören vorgetragen, *Δ Δ'* von beiden zusammen. — In dem Schlussthrenos der Septem v. 874 –960 ist wahrscheinlich (mit Zielinski p. 286) amöbäischer Gesang zweier Chöre anzunehmen, des Hauptchors und des Nebenchors der *πρόπομποι*, nicht aber Halbchorvortrag; am wenigsten ist an eine Verteilung unter einzelne Choreuten zu glauben. Die Komposition ist antistrophisch (vier Syzygien), der Rhythmus ist vorwiegend iambisch, z. T. choriambisch.

Der Vortrag der anapästischen Exodika wird gewöhnlich dem Chorführer zugeschrieben, ebenso der der trochäischen Tetrameter, welche Soph. O. R. v. 1524 und Eurip. Ion. v. 1619 den Schluss des Stückes bilden. Wahrscheinlicher ist es aber, dass sie wie die Einzugsanapäste (§ 183,3) dem Gesamtchore zufielen.

187. Die kleineren Chorlieder, welche, weil sie innerhalb der Epeisodia stehen, als epeisodische Chorika bezeichnet werden (§ 182,2), finden ihren Platz besonders da, wo eine stärkere Erregung der Affekte stattfindet, und sind daher meist in dochmischem oder iambischem Rhythmus gehalten. Ihrem Bau nach sind sie sehr mannigfach gestaltet, teils antistrophisch, teils alloiostrophisch, bald zusammenhängend, bald durch zwischengeschobene Dialogverse getrennt; zuweilen von hyporchematischem Charakter, oft deutliche Spuren des Wechselgesangs an sich tragend, so dass an eine Verteilung unter einzelne Sänger zu denken ist.

Bei Aeschylos finden sich derartige Chorika in antistrophischer Bildung Pers. v. 694—96 = 700—702 *σέβομαι μὲν προσιδέσθαι κτλ.* (zwei ionische Strophen getrennt durch drei Dialogverse: *A* 3 *A'*); Agam. v. 1407—11 = 1426—1430 *τί κακόν, ὦ γύναι* (ein dochmisches Strophenpaar, durch 14 Trimeter der Klytämestra getrennt: *A* 14 *A'*); Choeph. v. 1007—9 = 1018—20 *αἰαῖ αἰαῖ μελέων ἔργων* (eine anapästische Syzygie, zwischen den Strophen 8 Trimeter des Orest); Suppl. v. 418—437 *φρόντισον καὶ γενοῦ κτλ.* (zwei päonisch-dochmische Strophenpaare ohne Unterbrechung *AA' BB'* als Abschluss eines Kommos); Septem v. 375 ff. drei dochmische Strophenpaare durch längere Trimetergruppen getrennt; Septem v. 874—960 (1. Teil des Threnos,[1]) vier Strophenpaare, iambisch-anapästisch und iambisch-choriambisch; vgl. § 186). Dagegen sind alloiostrophisch Agam. v. 475—487 (iambisches Chorikon aus vier Kommata, von verschiedenen Stimmen vorgetragen); Choeph. v. 152—162 *ἵετε δάκρυ καναχές κτλ.* (päonisch-dochmisch; zwei Kommata); Eum. v. 255—275 *ὅρα, ὅρα μάλ' αὖ* (dochmisch-iambische Epiparodos, s. § 184); Prom. v. 687—95 *ἔα ἔα ἄπεχε, φεῦ* (dochmisch-anapästisches Chorikon).

Sophokles hat im Philoct. v. 391—402 = 507—518 ein antistrophisch gegliedertes Chorikon (ein ekstatisches Gebet an die phrygische Göttermutter), welches aus einem durch 105 Dialogverse getrennten dochmisch-iambischen Strophenpaar besteht; dagegen ist das päanische (iambische) Tanzlied Trach. v. 205—224, welches, wie der Scholiast zu v. 216

[1]) Andere sehen darin einen Kommos und verteilen ihn unter Antigone, Ismene und den Chor; s. Kirchhoff, Ausg. p. 99 ff.

richtig bemerkt,[1]) kein Stasimon ist, alloiostrophisch (drei Teile: 205—215 Chorführer, 216—221 Chor, 222—24 Chorführer). Die beiden anderen Hyporcheme bei Sophokles Antig. v. 1115—54 und Ai. v. 693—718 scheiden zwei Epeisodien und vertreten die Stelle von Stasimen; ebenso fasst man das heitere Chorikon O. R. v. 1086—1109 in daktylo-epitritischem Rhythmus als Ersatz für ein Stasimon auf. — Auch die (iambische) Epiparodos im Aias v. 866—878 (vgl. § 184) gehört zu den epeisodischen Chorika.

Bei Euripides sind die Wechselgesänge des Chors, in denen sich Einzelstimmen unterscheiden lassen, ziemlich zahlreich. Die meisten unter ihnen sind entsprechend der erregten Stimmung des geteilten Chors dochmisch oder aus Dochmien und Jamben gemischt, und haben ihre Stelle gewöhnlich im Schlussteile der Tragödie. Sie zerlegen sich grösstenteils zwanglos in drei oder fünf Abschnitte, so dass es nahe liegt, in dem ersten Falle an Vortrag des Chorführers und der beiden *παραστάται*, im andern an Vortrag der fünf *πρωτοστάται* zu denken. Näheres bei R. Arnoldt, Die chorische Technik des Euripides p. 223 ff.

Antistrophische Gliederung haben folgende Chorika:

Alc. v. 213—237 *A A'* iambisch, 5 *ῥήσεις*.
Med. v. 1251—1292 *A A' B B'* dochmisch, 3 *ῥ*.
Herc. f. v. 733—761 *A A'* dochmisch, 3 *ῥ*.
Suppl. v. 598—633 *A A' B B'* iambisch.
Phoen. v. 1284—1307 *A A'* dochmisch, drei *ῥ*.
Rhes. v. 527—564 *A A'* gemischt.
Rhes. v. 692—727 *A A'* dochmisch.

und wo Strophe und Gegenstrophe durch eine grössere Zahl von Dialogversen getrennt sind (Bildung *κατὰ διέχειαν*):

Hipp. v. 362 ff. = 669 ff. *A A'* dochmisch, fünf *ῥ*.
Orest. v. 1353 ff. = 1537 ff. *A A'* dochmisch, drei *ῥ*.
Rhes. v. 131 ff. = 195 ff. *A A'* dochmisch, nur Chorf.
Rhes. v. 454 ff. = 820 ff. *A A'* dochmisch z. T., nur Chorf.

Epodische Strophenordnung liegt vor:

Ion v. 676—724 *A A' B* dochmisch, 5 *ῥ*.
Bacch. v. 977—1023 *A A' B* dochmisch, 5 *ῥ*.

Der antistrophischen Responsion entbehren:

Hec. v. 1023—1034 dochmisch-iambisch, 5 *ῥ*.
Herc. fur. v. 875—886 dochmisch, 5 *ῥ*.
Herc. fur. v. 1016—1041 dochmisch, 5 *ῥ*.
Ion v. 1231—1251 glykoneisch-anapästisch, 5 *ῥ*.
Suppl. v. 273—286 daktylisch, 5 *ῥ*.
Troad. v. 1240—1250 anapästisch, 3 *ῥ*.
El. 585—594 dochmisch, 3 *ῥ*.
Bacch. v. 1153—1167 dochmisch, 5 *ῥ*.

Das Hyporchem Eurip. El. v. 857 ff. = 873 ff. (*A* = *A'*) vertritt die Stelle eines Stasimon wie Soph. Ai. v. 693 ff. und Antig. v. 1115 ff.

---

[1]) Schol. zu Soph. Trach. 216 *τὸ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται;* vgl. Th. Bergk, Griech. Litt. III, p. 164.

II. Die Kommoi und Threnoi.

188. Die Gesänge, an welchen sich der Chor und Personen der Bühne gemeinsam beteiligen, heissen im allgemeinen Kommoi[1]) (§ 181,3 f.). Es sind durchweg Lieder von unruhigem, erregtem, ja oft leidenschaftlichem Charakter und bringen diesen auch in der Wahl der Rhythmen und in ihrer metrischen Form zum Ausdruck. Vorzugsweise sind es Dochmien, threnodische Anapäste, Iambo-Trochäen, seltener Daktylen und gemischte Metra, welche in ihnen zur Anwendung kommen. Zwischen die lyrischen Teile des Kommos treten aber oft Dialogverse, iambische Trimeter oder anapästische Systeme. In der älteren Tragödie wird die antistrophische Gliederung festgehalten und sie ist in den aeschyleischen Kommoi durchgehend und bei Sophokles fast ausnahmslos beobachtet, in der späteren Zeit herrscht die freie Kompositionsform vor.

Der Vortrag verteilt sich unter den Chor und die Schauspieler in verschiedener Weise: nur selten wird der Einzelstimme des Agonisten gegenüber vollstimmiger Chorgesang erklungen sein oder sich Chor und Bühnenpersonen zu gemeinsamem Gesange vereint haben, wie Aesch. Choeph. v. 458 ff.; häufiger ist im Kommos der Chor in seinen einzelnen Gliedern oder der Chorführer allein thätig. Der Bühnengesang ist neben dem Chor in der älteren Zeit fast immer nur durch eine einzige Person vertreten, durch Xerxes in Aeschylos' Persern und durch Kassandra im Agamemnon; doch treten Choeph. v. 306 ff. schon zwei Sänger der Bühne, Elektra und Orest, im Kommos bei Aeschylos auf; später sind sogar zuweilen drei Agonisten in kommatischen Gesängen thätig, wie in Sophokles' König Oedipus v. 649 ff. Oedipus, Kreon und Jokaste und in der Electr. v. 1407 ff. Orest, Elektra und Klytämestra, allerdings nicht sämtlich als Singende.

Die Grösse der Kommata, in welche der Kommos sich auf die einzelnen Vortragenden verteilt, ist sehr verschieden: je mehr die Leidenschaft und Erregung sich steigert, desto häufiger tritt ein Wechsel der Personen ein und desto kleiner werden die Kommata, so dass oft sogar mitten im Verse die Vortragenden sich ablösen. Jedoch findet bei antistrophisch gebauten Kommoi der Personenwechsel stets genau an denselben Stellen in Strophe und Gegenstrophe statt und kommt in der Regel derselben Person das entsprechende Komma in beiden zu; nur ausnahmsweise übernimmt eine andere Person das Komma in der Antistrophe als in der Strophe.[2])

Bezüglich der Vortragsweise herrscht ebenfalls eine grosse Mannigfaltigkeit: Arioso wechselt mit Rezitativ und melodramatischem Vortrag; teils stellt die Bühne die Sänger, während der Chorführer oder ein anderes Chormitglied die den Gesang unterbrechenden Trimeter zur Flöte deklamiert,

---

[1]) Aristot. Poet. c. 12 *κομμὸς δὲ θρῆνος χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*, wo Arnoldt hinter *χοροῦ* einschieben will *καὶ ὑποκριτῶν*. Tzetzes *π. τραγ.* 65 *ὁ κομμὸς τοῦ χοροῦ . . . ὑποκριταῖς ἦν ὡς πολὺ συνηγμένος*. — Der Name *κομμός* steht bei Aesch. Choeph. v. 423.

[2]) Beispiele dieses Wechsels sind Soph. Ai. v. 368 ff. (Chorführer f. Tekmessa und umgekehrt), O. R. v. 649 ff. (Jokaste für Oedipus), Antig. v. 1312 ff. (Chorführer für den Exangelos), O. C. v. 510 ff. (Oedip. für Chorführer und umgekehrt), v. 1724 ff. (Chorführer für Antigone, Antigone für Ismene), Elect. v. 1407 ff., (Orest für Klytaemestra, nach der Anordnung des Kommos bei Masqueray p. 155 sq.).

teils ist das Umgekehrte der Fall. Zuweilen steigert sich die Erregung, so dass einer der Vortragenden von der blossen Rezitation zum vollen Gesange übergeht; das Gewöhnliche aber ist es, dass, wo der Kommos aus lyrischen und dialogischen Versen sich zusammensetzt, Gesang und Deklamation durchweg auf verschiedene Personen verteilt bleibt.

2. Bei Aeschylos sind die Kommoi oft sehr umfangreich, insbesondere die eigentlichen Threnoi oder Totenklagen. Die Hauptleistung übernimmt bei ihm meist der Chor, seltener ein Schauspieler; zuweilen fällt beiden Teilen Gesang zu, wie im Threnos der Perser, häufiger nur dem einen Gesang, dem andern melodramatischer Vortrag oder Rezitativ. Die antistrophische Formation ist durchgehend angewandt.

Der Perserthrenos zwischen Xerxes und dem Chor v. 908—1076 ist in seinem ersten Teile (—1001) anapästisch, im zweiten iambisch und in letzterem aus lauter kurzen Kommata gebildet; er besteht aus 7 Strophenpaaren und einer Epode am Schluss (*Α Α′ Β Β′ Γ Γ′ Δ Δ′ Ε Ε′ Ζ Ζ′ Η Η′ Θ*); der Chor ist, wie es scheint, sowohl in seiner Gesamtheit (im 1. und 4. Strophenpaare) als auch in Einzelstimmen thätig.

Der Gesang gehört dem Chore an, während der Schauspieler ein anapästisches Epirrhema vorträgt, in dem Kommos Eum. v. 916—1020, welcher als Stasimon dient (§ 185,2; S. 218),

Α	*α*	*Α′*	*β*	*Β*	*γ*	*Β′*	*β*	*Γ*	*α′*	*Γ′*
Ch.	Ath.	Ch.	Ath.	Ch.	Ath.	Ch.	Ath.	Ch.	Ath.	Ch.
	(11)		(7)		(8)		(7)		(11)	

ferner in der kommatischen Parodos des Prometheus v. 128 ff. (§ 183,2 S. 214) und in dem Threnos Agam. v. 1448—1576, in welchem die Strophen dem Chore, die Anapaeste der Klytämestra zugeteilt sind:

Α α Α′ α′ | *Β β Β′ β′* | *Γ γ Γ′ γ′*.[1])

Dagegen sind die Epirrheme aus iambischen Trimetern gebildet in folgenden Kommoi des Aeschylos:

Eum. v. 117—130 (Chor und Klytämestra):

Α 2 *Α′* 2 | *Β* 2 *Β′* 2 | *Γ γ*

wo *ΑΑ′* und *ΒΒ′* durch *μυγμός* und *ὠγμός* ersetzt sind.

Pers. v. 256—289. Chor und Bote. Drei Strophenpaare (1. iambisch, 2. iambisch-glykoneisch, 3. iambisch):

Α 2 *Α′* 2 *Β* 2 *Β′* 2 *Γ* 2 *Γ′*.

Suppl. v. 347—406. Chor und König. Drei Strophenpaare (1. dochmisch, 2. iambisch, 3. dochmisch):

Α 5 *Α′* 5 | *Β* 5 *Β′* 5 | *Γ* 5 *Γ′*.

Suppl. v. 734—762. Chor und Danaos. Zwei Strophenpaare (1. iambisch, 2. dochmisch):

2 *Α*, 2. 2 *Α′*, 2 | 2 *Β*, 2. 2 *Β′*, 2.

Suppl. v. 866—910. Chor und Herold.

Β 3 *Β′* 3 *Γ* 2 *Γ′* 2 *Δ* 2 *Δ′* 2.

Der erste Teil dieses Kommos *Α Α′* v. 836—865 ist rein lyrisch, so dass beide am Gesange beteiligt sind.

---

[1]) Jede der Strophen *Α Α′* u. s. w. besteht aus drei Teilen, einem lyrischen (Chor), einem anapästischen (Chorführer) und einem zweiten lyrischen (Chor); der zweite und dritte Teil sind Ephymnien. Vgl. P. Masqueray, Formes lyriques p. 150.

Sept. v. 203—44. Chor und Eteokles. Drei dochmische Strophenpaare:

A 3 *A'* 3 | *B* 3 *B'* 3 | *Γ* 3 *Γ'* 3.

Sept. v. 686—712. Chor und Eteokles. Zwei dochmische Strophenpaare:

A 3 *A'* 3 *B* 3 *B'* 3.

Eum. v. 778—891. Chor und Athene. Zwei dochmische Strophenpaare:

A Trim. *A'* Trim. *B* Trim. *B'* Trim.

Die Symmetrie in der Verszahl der Epirrheme ist in dem letzten Beispiele gestört.

In der Kassandraklage Agam. v. 1072—1177 fällt die Hauptrolle der Bühnenperson (Kassandra) zu, der Chor erwidert anfangs in Trimetern, geht aber später (vom fünften Strophenpaare an) vom melodramatischen Vortrage auch zum Gesange über. Der Kommos ist also ein zweiteiliger:

I. *A* 2 *A'* 2 | *B* 2 *B'* 2 | *Γ* 2 *Γ'* 2 | *Δ* 2 *Δ'* 2
II. *E* ε *E'* ε' | ϛ ϛ ϛ' ϛ' | *Z* ζ *Z'* ζ'.

Der Threnos der Choephoren v. 306—478, den Orest, Elektra und der Chor am Grabe des Agamemnon singen, besteht aus vier Teilen, denen eine anapästische Einleitung (306—314) vorausgeht und ein anapästischer Epilog des Chorführers (476—478) nachfolgt. Im 1. Teile (315—422)

A B A' sy. *Γ B' Γ'* 2 sy. *Δ E Δ'* sy. ϛ *E'* ϛ'

singt Orestes die Strophen *A*, *Γ*, *Δ*, ϛ, Elektra die Gegenstrophen *A' Γ' Δ'* ϛ', der Chor die Zwischenstrophen *B B' E E'*, der Chorführer trägt die anapästischen Systeme vor. Im 2. Teile (v. 423—455), wo die Strophen in der Ordnung *Z H Θ Z' H' Θ'* aufeinanderfolgen,[1]) ist die Reihenfolge der Vortragenden eine andere: *Xo.* *'Hλ.* *Xo.* | *'Hλ.* *Xo.* *'Oϱ.* (*Xo* = Chorführer). Im 3. Teile (v. 456—465) findet in Strophe und Gegenstrophe (*I I'*) eine gleichmässige Verteilung unter Orest, Elektra und den Chor statt; die beiden Schlussstrophen (*K K'*) werden von allen Sängern gemeinschaftlich vorgetragen. Die Metra sind teils gemischte (sog. Logaöden), teils Iamben, in *B B'* teilweise Ioniker.

3. Bei Sophokles tritt der Schauspieler allein als Sänger hervor Ai. v. 348 ff. (Aiax), Antig. v. 1261 ff. (Kreon), O. R. v. 1307 ff. (Oedipus) und neben dem Gesange des Chors in der kommatischen Parodos Electr. v. 121 ff. (Elektra) und in dem Kommos v. 823 ff. (Elektra); ferner Phil. v. 1081 ff. (Philoktet) und v. 1169 ff., Antig. v. 806 (Antigone),[2]) O. C. v. 510, v. 1670; in den übrigen Kommoi fällt der Gesang dem Chore bzw. dem Führer oder andern Gliedern desselben zu. Die Bauart ist fast ausschliesslich antistrophisch; die Form des ἀπολελυμένον erscheint nur Trach. v. 871 und in den Schlussteilen einiger im ersten Teile κατὰ σχέσιν gegliederter Kommoi, wie O. C. v. 207—236, El. v. 233—250, Phil. v. 1169 ff.

Die Metra der Sophokleischen Kommoi sind Dochmien und Päone (Ai. v. 348 ff., v. 379 ff., v. 394 ff., v. 879 ff., O. R. v. 656 ff., v. 1313 ff., Antig.

[1]) So nach Weil, Aeschyl. Choeph., Giessen 1860. Vgl. Wochenschr. f. klass. Phil. 1896, N. 29 Sp. 787 f.

[2]) Hier gehören die Strophen *Γ Γ'* dem Chore, während dieser vorher Anapäste vortrug.

v. 1261 ff., O. C. v. 883 ff., v. 1477 ff.); Iamben (Antig. v. 853 ff., El. v. 1407. 1419, O. R. v. 649 f., Trach. v. 888 ff., Phil. v. 1169, O. C. v. 1447 ff.); Iambotrochäen (Ai. v. 401 ff., Antig. v. 876 ff., O. C. v. 1677, 1688, 1724); Glykoneen (Phil. v. 1081, v. 1123, v. 1163, v. 1188, v. 1213, O. C. v. 1693, Ant. v. 806 ff.); Choriamben (El. 824, Ai. 245 ff.), Daktylen (El. 1413 f., Antig. 879, Phil. v. 827 ff., v. 1196 ff., O. C. 228 f.). Innerhalb desselben Kommos findet ein häufigerer Wechsel des Metrums statt, besonders in den der antistrophischen Responsion ermangelnden Schlussteilen, wie O. C. v. 207, El. v. 233, Phil. v. 1169 ff.

Die epirrhematische Komposition ist auch bei Sophokles häufig: in den Epirrhemen erscheinen anapästische Systeme, iambische Trimeter (zuweilen auch ein Dimeter) und Phil. v. 827 ff. daktylische Hexameter. Sie bestehen aus Anapästen Ai. v. 221 ff. (Tekmessa), Antig. v. 816 ff. (Chorführer), O. C. v. 134 ff.[1] (Oedipus und Chorführer), Phil. v. 135 ff.[1] (Neoptolemos); aus Trimetern Ai. v. 348 ff., v. 879 ff., O. R. v. 649 ff., v. 1307 ff., Antig. v. 1261 ff., O. C. v. 1447 ff. und, wo die lyrischen Teile gegen die iambischen Verse sehr zurücktreten, El. v. 1407 ff., O. C. v. 833 ff., Trach. v. 871 ff.

Ai. v. 348 ff. Aias, Chorführer, Tekmessa.
Α 2 *Α′* 2 *Β* 4 *Γ* 2 *Β′* 4 *Γ′* 2 *Δ* 2 *Δ* 2.

Ai. v. 879 ff. Chor, Chorführer, Tekmessa.
Α 9 *Β* 4 *Γ* 10 *Α′* 9 *Β′* 4 *Γ′* 10 (?).

O. R. v. 649 ff. Chor, Chorführer, Oedipus, Kreon, Jokaste.
Α 1 *Β* 2 *Γ* 9 *Α′* 1 *Β′* 2 *Γ′*.

O. R. 1307 ff. Oedipus, Chorführer.
Α 4 *Β* 2 *Γ* 2 *Α′* 4 *Β′* 2 *Γ′* 2.

Antig. v. 1261 ff. Kreon, Chorführer, Exangelos.
Α 1 *Β* 5 *Α′* 1 *Β′* 5 | *Γ* 5 *Δ* 2 *Γ′* 5 *Δ′*.

O. C. v. 1447 ff. Chor, Oedipus, Antigone.
Α 5 *Α′* 5 *Β* 5 *Β′* 5.

In der Exodos der Elektra scheint der Kommos erst mit v. 1407 zu beginnen und sich so zu gliedern, dass dem 3. Epirrhem (v. 1422—1427) kein entsprechendes gegenübersteht:[2])
Α α Β β Γ γ Α′ α′ Β′ β′ Γ′.

O. C. v. 833 ff. zerfallen die Strophen *Α Α′* in zwei durch je 4 Trimeter getrennte dochmische Systeme (*α* 4 *β α′* 4 *β′*).

Auch in dem astrophischen Kommos Trach. v. 871 überwiegen die Trimeter.

In andern Kommoi zerlegen sich die lyrischen Teile selbst in kurze Kommata, z. B. O. R. 649 ff. im ersten Strophenpaar, El. v. 823 ff. (Elektra und Chor), O. C. v. 170 ff., v. 510 ff. (Chor und Oedipus), v. 1724 ff., Phil. v. 1169 ff. (Chor und Philoktet).

4. Die Euripideischen Kommoi sind zum grössten Teil aus lyrischen und dialogischen Versen gemischt ohne Aufrechthaltung streng epirrhematischer Form, wie sie Aeschylos und Sophokles beobachten. Die antistrophisch gegliederten sind in der Minderzahl, häufiger ist die freie Kompositionsform angewendet, bei welcher indes nicht selten eine grosse Ähnlichkeit in der metrischen Gestaltung der einzelnen Abschnitte bemerkbar wird, die leicht zur Annahme antistrophischer Responsion verleiten kann. — Die Metra sind hauptsächlich Dochmien, Iamben, Iambo-Trochäen, Anapäste und Glykoneen.

Der Gesangsvortrag fällt bald dem Chore, bald einem Schauspieler zu, nur in seltneren Fällen beiden. Dem Sänger sind in den gemischten

[1]) Beides sind kommatische Parodoi, vgl. oben § 183,2.

[2]) P. Masqueray, Revue de philol. 1897, p. 93 ff.

Kommoi zuweilen auch Dialogverse (Trimeter) zugeteilt, niemals aber dem andern auch Gesangstücke. Die Chorpartie übernimmt nur ausnahmsweise der ganze Chor, meist einzelne Chormitglieder, insbesondere der Koryphaios. Besonders häufig lassen sich, wie in den Wechselgesängen des Chors, auch hier fünf oder drei Stimmen des Chors unterscheiden, so dass an Vortrag der *πρωτοστάται* und *παραστάται* gedacht werden kann.

Antistrophisch gegliederte Kommoi bei Euripides sind:

Ohne Epirrheme:

Suppl. v. 794—837 epodisch: Anap. *Α Α' Β* (Chor und Adrast).
Suppl. v. 1114—1164 Anap. *Α Α' Β Β' Γ Γ'* (Chor und Söhne der Gefallenen).
Troad. v. 1302—32 *Ε Ε'* (zweiter Teil des Kommos v. 1287 ff., Chor und Hekabe).
El. v. 1177—1232: *Α Α' Β Β' Γ Γ'* (Chor, Orest, Elektra).
Bacch. v. 1168—1199 *Α Α'* (Chor und Agaue).

und die kommatischen Parodoi

Orest. v. 140—197: *Α Α' Β Β'* (Chor und Elektra).
Troad. v. 153—229 *Α Α' Β Β'* (Hekabe und Chor).
Helen. v. 167—251 *Α Β Β' Γ Γ' Δ* (Chor und Helena).

Mit Epirrhemen:

Androm. v. 1197—1225: *Α α Β β Γ. Α' α' Β' β' Γ'* (Chor, Chorführer, Peleus).
Hippol. v. 569—596 mesodisch: *Α Β α Γ β Γ' α' Β' Α'* (Chor und Phaedra).
v. 811—855 mesodisch: *Α Β α Β' Α'* (Chor und Theseus).
Orest. v. 1246—1285 (1. Teil): *Α α Β β Γ Α' α' Β' β' Γ'* (Elektra, Chorführer).

und die kommatischen Parodoi

Heracl. v. 75—110 *Α α Β β Γ γ Δ δ Α' α' Β' β' Γ' γ' Δ'* (Chorführer, Jolaos, Kopreus).
Alc. v. 861—940 (Epiparodos): Anap. *Α α Α' α' Β β Β'* (Chor und Admet).
Med. v. 96—213. (Parodos) Anap. *Α α Β β Β' γ Γ* (Chor, Amme, Medea).
Rhes. v. 1—51. Anap. *Α α Α'* (Chor, Hektor).
Ion. v. 184—236 *Α Α' Β Β'* (Chor, Ion.).

Alloiostrophisch gliedern sich

1. ohne Epirrheme:

Herc. f. v. 1042—1085 sieben lyrische Systeme (Amphitruo, Chor).
Troad. v. 1287. 1. Teil *Α Β Γ Δ* (Hekabe und Chor).
Helen. v. 330—385 *Α Β Γ* (Helena, Chor).
Iph. Aul. v. 1475—1531 *Α Β Γ* (Iphigenie, Chor).
Bacch. v. 576—603 *Α Β* (Dionysos, Chor).

2. mit Epirrhemen:

Hecub. v. 684—720 *Α α Β β Γ γ Δ δ Ε ε Ζ ζ Η* (Hekabe, Dienerin, Chorführer).
Herc. f. v. 887—921 *Α α Β β Γ γ Δ δ Ε ε Ζ ζ Η η Θ ϑ Ι ι Κ* (Chor, Amphitruo, Bote).
Ion v. 764—798 *Α α Β β Γ γ Δ δ Ε ε Ζ ζ Η η Θ* (Kreusa, Pädag. Chorf.).
Suppl. v. 1072—1089 *Α α Β β Γ* (Chor und Iphis).
Troad. v. 1216—1238 *Α α Β β Γ γ Δ δ Ε ε Ζ* (Chor und Hekabe).
Iphig. T. v. 643—656 *Α α Β β Γ* (Chor, Orestes, Pylades).
Phoen. v. 1340—1351 *Α α Β β Γ* (Kreon, Chor, Bote).
Orest. v. 1246 ff. 2. Teil v. 1286—1310 *γ Δ δ Ε ε Ζ ζ Η* (Elektra, Chorführer, Helena).
Bacch. v. 1031—1042 *Α α Β β Γ γ Δ* (Chor, Bote).

Dochmische resp. iambisch-dochmische Kommoi sind Alc. v. 872 ff., Bacch. v. 1030 ff., v. 1168 ff. (bacch.), Heracl. v. 73 ff. (Parodos), Hipp. v. 569 ff., v. 811 ff., Herc. f. v. 909, v. 1031 ff., Ion. v. 763 ff., 790 ff., Iph. T. v. 643 ff., Orest. v. 140 ff. (Parodos), v. 1246 (1. Teil), Phoen. v. 1345 ff., Suppl. v. 1072 ff., Troad. v. 1205 ff.

Iambische Kommoi: Androm. v. 1197 ff., El. v. 1177 ff., Suppl. v. 798 ff., v. 1123 ff., Troad. v. 1287 ff.

Iambotrochäische: Hel. v. 330 ff., Iphig. A. v. 1475 ff.

Anapästische: Iphig. T. 123 ff., Troad. v. 123 ff. (Parodos).

Glykoneische: Electr. v. 167 ff., Ion v. 184 ff. (Parodoi).

Daktylo-trochäisch ist Bacch. v. 576 ff., Alc. v. 903 ff. (2. Teil).

Die Gesangrolle erhält der Schauspieler Hec. v. 684 ff. (Hekabe), Ion v. 764 ff. (Kreusa), Phoen. v. 1340 (Kreon); dagegen der Chor Iph. T. 643 ff., Bacch. v. 1031, Hipp.

v. 569 ff., Herc. f. v. 887 ff., Suppl. v. 1072 ff.; Chor und Bühne beteiligen sich am Gesange Bacch. v. 1168 ff. (Ch. und Agaue), Hipp. v. 811 (Ch. und Theseus), Suppl. v. 794 (Ch. und Adrast), v. 1114 ff. (Ch. und die παῖδες), El. v. 1177 ff. (Ch., Orest, Elektra), Troad. v. 1287 ff. (Ch. und Hekabe), Hel. v. 330 (Ch. und Helena), Orest v. 1246 ff. (Ch. und Elektra) u. sonst.

III. Die Bühnengesänge.

189. In den Bühnengesängen, μέλη ἀπὸ σκηνῆς (§ 181,2), sind es ausschliesslich Schauspieler, welche als Sänger thätig sind, so dass also der Chor völlig zurücktritt. Das Bühnenlied ist entweder ein monodisches (μονῳδία) oder ein Wechselgesang (ἀμοιβαῖον) zweier oder mehrerer Agonisten. In der älteren Tragödie beteiligen sich die Bühnenpersonen am Gesange nur im Wechsel mit dem Chor, und der Threnos der Schwestern in Aeschylos' Septem wird daher verdächtigt. Die Anfänge der Monodie zeigen sich in dem von einigen lyrischen Versen unterbrochenen iambisch-anapästischen Monolog des Prometheus v. 88 ff. und der Monodie der Io Prom. v. 561.[1]) Bei Sophokles ist sie nur im Prolog der Elektra (v. 86—120) und als Abschluss eines Kommos im O. C. v. 236—253 zu finden; auch ein scenisches Amoibaion bei ihm nur El. v. 1232—1287 und Trach. v. 971 ff., wo schon alle drei Agonisten beteiligt sind. In der Euripideischen Tragödie aber drängt sich das μέλος ἀπὸ σκηνῆς sehr hervor und gewinnt auf Kosten des chorischen Gesangs immer grössere Ausdehnung. Als Metra dienen vornehmlich Dochmien, Klaganapäste, Daktylen; ferner Iamben, Iambotrochäen und Glykoneen; doch wird nicht immer ein Metrum festgehalten, sondern manchmal auch ein wiederholter, schneller Wechsel des Metrums nicht gescheut.

Der Vortrag der Monodie und des Bühnenduetts war kunstmässiger Gesang und wurde vom Flötenspiel, vereinzelt wohl auch von der Kithara begleitet. Nur für die dialogischen Verse, welche zwischen die lyrischen Teile wie im Kommos eingeschoben werden, ist melodramatischer oder rezitativischer Vortrag anzunehmen.

Die antistrophische Anordnung, welche in der Monodie der Io im Prometheus und bei Sophokles mit Ausnahme von O. C. 236 noch beibehalten ist, weicht später der freien Kompositionsform,[2]) wie im jüngeren Nomos und Dithyrambos.

In der Mitte der Monodien, also bei den antistrophisch gegliederten zwischen beide Strophen, bei den anderen am Schlusse der einzelnen Abschnitte des Liedes werden häufig einige Verse des Chorführers oder einer anderen Bühnenperson eingeschoben, um dem Singenden eine Ruhepause zu gewähren, z. B. Eurip. Suppl. v. 1009—1011, Rhes. v. 904 fg., Hec. v. 1085 f.; ähnlich in der langen Monodie des phrygischen Sklaven Eurip. Orest. v. 1380, v. 1393 f., v. 1425, v. 1452, v. 1472. Wo dies nicht geschieht, ist bei längeren Monodien eine Unterbrechung durch instrumentales Zwischenspiel wahrscheinlich. Den Abschluss der Amoibaia ἀπὸ σκηνῆς bildet mehrmals ein längerer monodischer Vortrag des einen Sängers.

Beobachtet ist die antistrophische Responsion in der Monodie der Io in Aeschylos Prom. v. 561—607, wo einer Proode (*A*) v. 561—573 zwei sich entsprechende Strophen-

[1]) Vgl. Westphal, Gr. Metr. II², p. XLVIII und E. Bethe, Prolegg. z. Gesch. des Theaters S. 163.

[2]) Aristot. Probl. XIX, 15. τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα. ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χορὸς ἧττον μιμεῖται.

paare (*B B'*) v. 574—588 = 593—608 folgen, unterbrochen durch einige Verse des Prometheus:

A (Io) *B* (Io) 4 (Prom) *B'* (Io).

Ferner in der Klage der Elektra bei Sophokles El. v. 86—120:

A (v. 86—102) *A'* (v. 103—120)

Ebenso in den Wechselgesängen in Aeschylos' Septem v. 961—1104 (Antigone, Ismene), wo eine Proode (*A*) v. 961—964 beginnt, dann zwei gleiche Strophen *B B'* v. 965—977 = 978—988 folgen und eine Epode (*Γ*) v. 990 ff. den Abschluss bildet:

A B B' Γ.

und Sophokles' Elektra v. 1232—1287 (Elektra, Orestes),[1] wo einem Strophenpaar *A A'* v. 1232—52 = v. 1253—1272 eine Epode (*B*) sich anschliesst und Elektra allein die Gesangrolle hat, Orest nur in Trimetern erwidert:

A El. Or. El. Or. El. Or. | *A'* El. Or. El. Or. El. Or.
B El. Or. El. Or. El.

und Trach. v. 971, wo das *μέλος ἀπὸ σκηνῆς* durch einen alloiostrophischen Wechselgesang (Hyllos, Presbys u. Herakles) v. 971—1003 eröffnet, dann aber ein mesodisch gebautes Lied folgender Gliederung vorgetragen wird

A B_5 A'_5 *Γ* B'_5 *Γ'*[2])

($_5$, $_5$, $_5$ sind Systeme aus daktylischen Hexametern).

Euripides hat drei Amoiboia und neun Monodien, die antistrophisch gegliedert sind.

Wechselgesänge:

Alcest. v. 244—279 Alkestis und Admet.
A α A' α' B β B' β' Γ γ

Androm. v. 501—544 Andromache, Molossos, Menelaos.
A α A' α'

Troad. v. 577—666 Andromache, Hekabe.
A A' B B' Γ Γ',

wo in der Gegenstrophe der Gesang der Hekabe jedesmal dem strophischen der Andromache entspricht (*A* Andr. Hek. Andr. *A'* Hek. Andr. Hek. *B* Andr. Hek. Andr. *B'* Hek. Andr. Hek. *Γ* Andr. *Γ'* Hek.

Monodien:

Alcest. v. 292—415 Eumelos.
A $_2$ *A'*

Androm. v. 103—116 Andromache.
monostrophisch (7 eleg. Distichen).

Androm. v. 1173—1196 Peleus.
A $_2$ *A'*

Suppl. v. 990—1030 Euadne.
A $_2$ *A'*

Electra v. 112—166 Elektra.
A A' B B'

(v. 112—124 = 125—139; v. 140—156 = 157 - 166, woran sich das Ephymnion v. 150 ff. anschloss. s. Weckleins Ausgabe v. 1898.)

Troad. v. 308—340. Kassandra.
A A' ohne Unterbrechung.

Ion v. 82—183. Ion. Nur teilweise antistrophisch.
1. Teil *A B B'* | 2. Teil alloiostrophisch.

Rhes. v. 895—914 Muse.
A $_2$ *A'*.

Orest v. 960—1012.[3]) Elektra. Nur im 1. Teile (960—981) antistrophisch, im 2. Teile alloiostrophisch
I. *A A'* II. *B Γ Δ E Z.*

Der antistrophischen Responsion entbehren von den euripideischen *μέλη ἀπὸ σκηνῆς* die Wechselgesänge:

Hec. v. 154—215, wo Hekabe und Polyxena singen.
Phoen. v 1530—1581, wo Antigone und Oedipus am Gesange beteiligt sind.
Ion v. 1439—1509, wo Kreusa die Hauptrolle, Ion die Nebenrolle übernimmt.

---

[1]) s. meine Cantica des Soph. p. 55 ff.

[2]) P. Masqueray p. 226 f. giebt folgendes Schema: *A B A' Γ Δ B' A'* indem er die daktylischen Hexameter hinter *B* und *B'* mit den vorausgehenden Anapästen in eine Strophe zusammenfasst und die mittlere Gruppe von Hexametern als Mesode des ganzen Liedes betrachtet.

[3]) H. Weil, Revue de Phil. 1894, p. 208 f. will die Monodie erst mit v. 982 beginnen lassen und das Strophenpaar *A A'* für ein Stasimon angesehen wissen.

Iphig. T. v. 827—899, Iphigenia (Hauptsänger), Orest (Nebenrolle).
Helen. v. 625—697 Helena (Hauptr.), Menelaos (Nebenrolle).
Ferner die folgenden, in denen nur ein Sänger thätig ist:
Andr. v. 825—865, Hermione singt, die Amme spricht.
Herc. f. v. 1178—1213, Amphitruo singt, Theseus spricht.
Phoen. v. 103—192, Antigone singt, der Pädagog spricht.
Ion v. 1439—1509, Kreusa singt.

Nicht antistrophische Monodien sind abgesehen von den oben schon erwähnten Teilen von Ion 82 ff. und Orest 960 ff. folgende:
Hec. v. 59—97 Hekabe: *ἄγετ', ὦ παῖδες, τὴν γραῦν πρὸ δόμων.*
v. 74 f. und v. 90 f. Hexameter.
Hippol. v. 1347—1388 Hippolyt: *αἰαῖ αἰαῖ δύστανος ἐγώ.*
1) v. 1347 f. 2) v. 1370 ff.
Ion v. 859—922 Kreusa: *ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω;*
12 Abschnitte.
Iphig. A. v. 1279—1355. Iphigenia: *οἴ 'γὼ μᾶτερ ..*
1) 1279 ff. 2) 1290 ff. 3) 1300 ff. 4) 1312 ff. 5) 1320 ff. 6) 1330 ff.
Troad. v. 98—152 Hekabe.
1) 98 ff. 2) 105 ff. 3) 122 ff. 4) 138 ff.
Phoen. v. 301—354 Iokaste.
1) 301 ff. 2) 310 ff. 3) 327 ff. 4) 337 ff.
Phoen. v. 1485—1529 Antigone.
1) 1485 ff. 2) 1493 ff. 3) 1498 ff. 4) 1508 ff.

und von Zwischenreden unterbrochen:
Hec. v. 1056—1108 Polymestor *ὤμοι ἐγώ, πᾶ βῶ;*
1) 1056 ff. Ch. 2) 1088 ff. Ch. (Chorführer 2 Trim.)
Orest. v. 1369—1502 Phryx. (Chorführer 1 oder 2 Trim.)
1) 1369 ff. Ch. 2) 1381 ff. Ch. 3) 1395 ff. Ch.
4) 1426 ff. Ch. 5) 1454 ff. Ch. 6) 1473 ff.

Dochmisch bezw. iambisch-dochmisch sind Aeschyl. Prom. v. 574 ff. = 593 ff. Soph. Electr. v. 1232 ff. Eurip. Alc. v. 393 ff. Androm. v. 825 ff. Hec. v. 1056 ff. Herc. f. v. 1178 ff. Iphig. T. v. 827 ff. Troad. v. 239 ff. v. 308 ff. Phoen. v. 301 ff. v. 1485 ff.

Anapästisch: Aeschyl. Prom. v. 93 ff. v. 561 ff. Soph. El. v. 86 ff. Trach. v. 971 ff. Eurip. Hec. v. 59 ff. v. 154 ff. Hipp. v. 1347 ff. Ion v. 144 ff. v. 859 ff. Troad. v. 98 ff.

Daktylisch: Soph. O. C. v. 241 ff. Trach. v. 1466 ff. Eurip. Andr. v. 1173 ff. Hec. v. 74 f. v. 90 ff. Orest. v. 1005 ff. Troad. v. 595 ff. v. 601 ff. Phoen. v. 1485 ff. Elegeia: Andr. v. 103 ff.

Iambisch: Aeschyl. Sept. v. 961 ff. Soph. El. v. 1273 ff.

Iambotrochäisch: Eurip. Hec. v. 1056 ff. Iphig. A. v. 1279 ff. Troad. v. 308 ff. Orest. v. 960 ff. Phoen. v. 1710 ff.

Glykoneisch: Soph. O. C. v. 236 (Anfang). Eurip. Andr. v. 501 ff. El. v. 112 ff. Ion v, 112 ff. Suppl. v. 990 ff.

Wechselnde Metra: Aeschyl. Prom. v. 561. Soph. O. C. v. 236 ff. Eurip. Hec. v. 1056 ff. Hippol. v. 1347 ff. Ion v. 1439 ff. Orest. v. 960 ff. v. 1369 ff. Phoen. v. 1439 ff.

IV. Die dialogischen Teile.

190. Diejenigen Teile der Tragödie, welche dem ersten Gesange des Chors vorangehen, zwischen zwei Hauptchorliedern in der Mitte stehen und dem letzten nachfolgen, fassen wir unter der gemeinsamen Bezeichnung dialogische zusammen, die speziellen Namen für sie sind Prolog, Epeisodia und Exodos.[1] Sie dienen allerdings in erster Linie dem schlichten Dialog, doch sind sie vielfach von lyrischen Einlagen unterbrochen, nämlich von den epeisodischen Chorika, den Kommoi und den Bühnengesängen, welche vorher (§ 187 ff.) besprochen wurden.

Am Dialoge beteiligt sich die Bühne durch die Schauspieler, soweit sie nicht stumme Personen, *κωφὰ πρόσωπα*, sind, und der Chor durch seinen Führer, den Koryphaios, hin und wieder auch durch andere seiner

[1]) Aristot. Poet. c. 12.

Glieder (Führer der Halbchöre, der Stoichoi u. a.); nur in ganz seltenen Fällen aber kommen alle Choreuten nacheinander zu Worte.[1]) Der Gesamtchor als solcher bleibt dem Dialog fern.[2])

Als **Metrum** des Dialogs[3]) gebrauchte die älteste Tragödie vielfach den **trochäischen Tetrameter** (§ 89), und so erscheint er in häufiger Anwendung noch in Aeschylos' Persern; später wurde er durch den iambischen Trimeter verdrängt und nur noch an bewegteren Stellen, besonders in der Exodos, benützt, seit Olymp. 90 aber gewinnt er wieder mehr Raum in der Tragödie. Das übliche Versmass des tragischen Dialogs aber ist der **iambische Trimeter** (§ 97,2), welcher schon von Thespis eingeführt, immer mehr zur Herrschaft gelangte, weil er der gewöhnlichen Rede am nächsten kam. Beide Metra, der Tetrameter und der Trimeter, erhalten in der Tragödie durch ihren Bau einen gemesseneren Gang und grössere Würde, als sie bei den Iambographen und in der Komödie besitzen. — Für einzelne Teile des Dialogs dienen die **anapästischen Systeme** als stehendes Metrum, vornehmlich in Vorträgen des Chorführers: sie erscheinen in typischer Anwendung beim Auf- oder Abtreten von Schauspielern, aber öfters auch an Stellen, welche sich über den schlichten Dialog einigermassen erheben, z. B. nicht selten in Dialogpartien, welche lyrische Gesänge unterbrechen, aber auch in andern Fällen (Aesch. Prom. 93—100. 1040—1090).

Über die **Vortragsweise** der Dialogverse in der Tragödie, insbesondere der iambischen Trimeter, gehen die Meinungen auseinander, indem die einen blosse Deklamation für denselben annehmen, andere melodramatischen Vortrag, noch andere endlich Rezitativ. Plutarch de mus. c. 28 berichtet, dass die Tragiker beim Vortrag der Trimeter ähnlich verfahren sind wie Archilochos, welcher sie teils unter Instrumentalbegleitung deklamiert, teils gesungen habe:[4]) er bezeugt also für die Tragödie zwei verschiedene, nebeneinander hergehende Vortragsarten, den singenden und den melodramatischen, jenen wird man mit Recht als rezitativischen Gesang[5]) auffassen und vorzugsweise für solche Fälle annehmen dürfen, wo sich die Trimeter mit lyrischen Gesängen verbinden.

Derselbe Wechsel wird auch bei den trochäischen Tetrametern und den anapästischen Hypermetern zur Anwendung gekommen sein, für welche beide Vortragsarten, je nach Bedürfnis angewendet, sehr angemessen erscheinen. Der melodramatische Vortrag ist überdies für den Tetrameter ausdrücklich bezeugt[6]) und für die Anapäste kaum von jemand bestritten worden.

---

[1]) Sämtliche Glieder des Chors sprochen nacheinander Aesch. Agam. v. 1344 ff., wo eine Beratung des Chors während Agamemnons Ermordung stattfindet.

[2]) Aesch. Pers. v. 155 ff. begrüsst der Gesamtchor (*πάντας* v. 154) die Atossa in trochäischen Tetrametern, die freilich wohl rezitativartig vorgetragen wurden.

[3]) Aristot. Poet. c. 4 *τὸ μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.*

[4]) Plut. de mus. c. 28 *τῶν ἰαμβείων τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δὲ ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι· εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς.*

[5]) Auf diesen ist zu beziehen Aristoph. Acharn. v. 1183 ff. *δεινὸν ἐξηύδα μέλος* und Nub. v. 1371 *ὁ δ' εὐθὺς ᾖσ' Εὐριπίδου ῥῆσίν τιν'.*

[6]) Xenoph. Symp. IV, 3 *ἦ οὖν βούλεσθε, ὥσπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετρά-*

Deklamation ohne Musikbegleitung wird am ehesten im Prolog zur Anwendung gekommen sein, ehe der Flötenspieler erschien. Allgemeiner scheint statt des melodramatischen Vortrags das blosse Deklamieren in den Zeiten, wo der Bau des Trimeters grosse Freiheiten zeigte, üblich geworden zu sein.

191. Der Prolog, *πρόλογος*, der Teil der Tragödie, welcher der Parodos (§ 183) vorangeht,[1]) fehlte in den ältesten Dramen völlig, so dass die Aufführung gleich mit dem Auftreten des Chors begann, wie in Aeschylos' Supplices und Persern; doch war er schon bei Phrynichos (Phönissen) vorhanden und fehlt bei Sophokles und Euripides (ausser im Rhesos) nirgends. Er beginnt entweder mit der längeren zusammenhängenden Rede eines einzelnen Sprechers, wie in Aeschylos' Agamemnon (Wächter) und Septem (Eteokles), oder alsbald mit einem Dialog, wie in Sophokles' Aiax und Antigone. Die erstere der beiden Formen ist bei Euripides die übliche. Nicht selten — aber erst in der jüngeren Tragödie[2]) — enthält er anapästische oder lyrische Einlagen, wie in Aeschylos' Prom. v. 93—100 und v. 115 ff., bei Sophokles die anapästische Monodie der Elektra (El. v. 86—120), bei Euripides (Anapäste) Alc. v. 28—37, Med. v. 96—130, Hec. v. 59—97,[3]) Ion v. 82—111, Troad. v. 98—152; (melische Verse) Ion v. 112—183, El. v. 112—166, Hipp. v. 58 ff., Phoen. v. 103—192; (elegische Distichen) Andr. v. 103—116.

192. Epeisodia nennt Aristoteles[4]) die Teile der Tragödie, welche zwischen zwei Hauptchorliedern in der Mitte stehen. Der Name bezeichnete zunächst den Vortrag des zu dem bereits eingetretenen Chore hinzukommenden Schauspielers. Ursprünglich von geringem Umfange entwickelt sich der zunächst nur als Zwischenspiel dienende Dialog zu immer weiterer Ausdehnung. Die Zahl der Epeisodia ist keine feststehende, sondern der der Stasima entsprechend verschieden, in der ältern Tragödie, welche gewöhnlich drei Stasima hatte, meist drei, in der späteren nicht selten eine grössere.

Seine Gliederung erhält das Epeisodion teils durch lyrische Einlagen, teils durch Zwischenreden des Chorführers. Zu jenen gehören die früher besprochenen epeisodischen Chorika (§ 187), die Kommoi (§ 188) und die Bühnengesänge (§ 189). Die Zwischenreden des Chorführers sind entweder iambisch oder anapästisch (Hypermetra) und dienen besonders häufig zur Ankündigung neu auftretender Personen; vgl. Aesch. Ag. v. 783 (Agamemnon), Sept. v. 861 (Antigone, Ismene), Pers. v. 140 (Atossa); Soph. Ant. v. 155 ff. (Kreon), v. 376 ff. (Antigone), v. 626 ff. (Haemon), v. 801 ff. (Antigone). Zuweilen begleiten den Eintritt einer Bühnenperson auch trochäische Tetrameter, die teils von dem Chorführer, teils von dem Ein-

---

μετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ [ἐγὼ] ὑπὸ τὸν αὐλὸν ὑμῖν διαλέγωμαι;

1) Aristot. Poet. c. 12 *ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου.* Vgl. Aristoph. Ran. v. 1120 *τὸ πρῶτον τῆς τραγῳδίας μέρος.* Tzetzes *π. τραγ. ποιήσεως.* v. 21 *πρόλογός ἐστι μέχρι χοροῦ εἰσόδου.*

2) Vgl. jetzt E. Bethe, Prolegg. z. Gesch. d. Theaters S. 165 f.

3) Vs. 73 f. und 90 f. sind daktylische Hexameter.

4) Aristot. Poet. c. 12: *ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν.*

tretenden selbst vorgetragen werden; vgl. Aesch. Pers. v. 246 ff., Agam. v. 1649 ff., Soph. O. C. v. 886, Eur. Ion v. 510—14.

Den Abschluss des Epeisodion bildet öfters eine den folgenden Chorgesang einleitende Aufforderung oder Ansprache des Chorführers gleichfalls in Anapästen, z. B. Aesch. Pers. v. 532—547, v. 623—632, Sept. v. 822—831, Agam. v. 355—366, Suppl. v. 625—629, Eum. v. 307—320.

193. Die Exodos, welche ursprünglich das den Abzug des Chors begleitende Chorlied war (§ 186), ist später ein Bühnenteil geworden, nämlich der ganze Schlussteil der Tragödie, welcher dem letzten Stasimon folgte;[1]) sie entsprach also nicht mehr der Parodos, sondern dem Prolog und den Epeisodien.

Sie nimmt oft einen verhältnismässig grossen Umfang an, namentlich in der euripideischen Tragödie, wo häufig die Peripetie und die Katastrophe in sie verlegt wird, und enthält dann als lyrische Einlagen Wechselgesänge des Chores und der Bühne, bei Aeschylos im Agamemnon sogar zwei grosse Kommoi. Vgl. § 188,$_3$.

Den Abschluss der Exodos bildet in der Regel als Ersatz des früher weiter ausgeführten Abzugsliedes des Chors ein anapästisches (Soph. O. R. v. 1515 und Eur. Ion. v. 1605 ff. trochäisches) Exodikon, welches entweder ausschliesslich vom Chore vorgetragen wurde oder unter ihn und Personen der Bühne geteilt[2]) war. Der Vortrag desselben war wahrscheinlich Rezitativ unter Begleitung der Flöte, und man schreibt ihn gewöhnlich dem Chorführer zu, doch sind Zweifel an der allgemeinen Richtigkeit dieser Annahme wohl ebenso berechtigt, wie bezüglich des Vortrags der Anapäste der Parodos; s. § 183,$_5$.

194. 1. Dasselbe Streben nach Ebenmass und Symmetrie, welches sich bei den lyrischen Teilen der Tragödie in der antistrophischen Responsion offenbart, kommt auch in der Gliederung und Anordnung des tragischen Dialogs vielfach zur Erscheinung. Insbesondere sind es Dialogpartien, welche zwischen die Strophen eines Gesanges eingeschoben werden, bei denen eine symmetrische Entsprechung der einzelnen Gruppen oft ganz unzweifelhaft zu Tage tritt; vgl. § 188. Es ist ersichtlich, dass der Grund dieser Übereinstimmung in der musikalischen Begleitung zu suchen ist, Es sind aber teils anapästische Systeme, teils iambische Trimeter, welche als Epirrheme an die Strophen des Gesangs sich anschliessen, und es scheint, dass sie entweder melodramatisch oder als begleitetes Rezitativ vorgetragen wurden. Die in Betracht kommenden Fälle sind früher bei den Kommoi (§ 188) und den Parodoi (§ 183) aufgeführt worden.

Die von Th. Zielinski a. a. O. p. 378 ff angestellte Untersuchung führte zu dem Ergebnis, dass die Symmetrie der anapästischen Epirrheme zu häufig und zu auffallend ist, als dass man annehmen könnte, sie hätte ganz ausser der Absicht des Dichters gelegen; sie aber für die iambischen Trimeter als unverbrüchliches Gesetz gelten muss, so weit es sich nicht um umfangreiche Teile der Epeisodia handelt, wie Aeschyl. Sept. v. 369—719, Soph.

[1]) Aristot. Poet. c. 12. *ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας, μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος.*

[2]) Aesch. Prom. v. 1040 ff. (Prometheus, Hermes, Ch.), Soph. Ai. v. 1402 ff. (Teukros u. Ch.), Trach. v. 1259—79 (Herakles u. Ch.), Phil. v. 1445—71 (Philoktet, Neoptolemos, Ch.), O. C. v. 1760 (Theseus, Antigone, Ch.), Eurip. Med. v. 1389 (Jason, Medea, Ch.), Elektr. v. 1292—1359 (Orest, Elektra, Ch.), Orest. v. 1682—93 (Apollo, Ch.), Bacch. v. 1377 ff. (Agaue, Kadmos, Chor).

Phil. 220—507, sondern um kleine, leicht übersehbare Versgruppen. Vgl. auch R. Klotz, Altröm. Metrik S. 392 f.

2. Auch ohne alle Beziehung auf gesungene Teile und Musikbegleitung findet ferner eine symmetrische Gliederung des Dialogs statt in den sogenannten Stichomythien[1]) und Distichomythien. Es erscheint nämlich häufig eine — längere oder kürzere — Dialogpartie so angeordnet, dass von den beiden sich unterredenden Personen jede stets nur einen oder nur zwei Verse vorträgt, wie z. B. Aesch. Ag. v. 268—280 (Stichomythie), Agam. v. 620—635, Eum. v. 711—730, Choeph. v. 1051—1062 (Distichomythien). Eine solche Responsion, zumal wenn sie von einem Parallelismus der Worte begleitet wird, konnte auch ohne Unterstützung durch die Töne der Musik leicht empfunden werden. Die Stichomythie wurde übrigens in der Regel nur da gebraucht, wo das Gespräch einen lebhafteren Charakter annimmt, so dass Rede und Gegenrede rasch aufeinander folgen, besonders in Streitreden und bei heftigem Wortwechsel. Zahlreich sind die Stichomythien vornehmlich in den Tragödien des Euripides.

3. Noch einen Schritt weiter geht der Dichter, wenn er sogar die einzelnen Verse unter die Sprechenden teilt, so dass jeder von ihnen jedesmal nur einen Halbvers erhält. Diese Zerteilung des Verses ist dem Dialog der äschyleischen Tragödie noch fremd,[2]) erst die spätere Tragödie nahm sich diese Freiheit. Der Name dafür ist *ἀντιλαβαί.*[3]) Beispiele Soph. O. R. 626 ff. 1173 ff., Ai. 591 ff. 981 ff., Phil. 589 ff., Trach. 876 ff., O. C. 327 ff. 652 ff. 837 ff. 845 ff. 1107 ff. 1169 f. Eurip. Alc. 390 f. Bacch. 966 ff.

TE. εὔφημα φώνει. *AI. τοῖς ἀκούουσιν λέγε.*
TE. σὺ δ' οὐχὶ πείσει; *AI. πόλλ' ἄγαν ἤδη θροεῖς.*
TE. ταρβῶ γάρ, ὦναξ. *AI. οὐ ξυνέρξεθ' ὡς τάχος;*
TE. πρὸς θεῶν, μαλάσσου. *AI. μῶρά μοι δοκεῖς φρονεῖν*
εἰ τοὐμὸν ἦθος ἄρτι παιδεύειν νοεῖς. Soph. Ai. 591 ff.

In trochäischen Tetrametern Soph. Phil. v. 813 ff., häufiger bei Euripides: Helen. 1630—1639. Iphig. A. 1341—1367. Iphig. T. 1203—1221. Orest. 765—789.

Zweimaliger Personenwechsel im Trimeter findet sich bei Sophokles El. 1502, Phil. 810. 814. 816 und O. C. 832, also in den beiden spätesten Stücken, und bei Eurip. Herc. f. 1418 f.; dreimaliger nur Soph. Phil. 753.

4. Die Versuche, eine künstliche Zahlensymmetrie im Bau ganzer Tragödien (die sogenannte „grosse" oder „konstruktive Responsion") nachzuweisen, sind in ihrer Unhaltbarkeit beleuchtet worden von Fr. Zielinski, Gliederung d. altatt. Komödie p. 387 ff., finden aber immer noch warme Vertreter.

---

[1]) Poll. IV, 113. *στιχομυθεῖν δὲ ἔλεγον τὸ παρ' ἓν ἰαμβεῖον ἀντιλέγειν καὶ τὸ πρᾶγμα στιχομυθίαν.* Doch beschränkt sich die Stichomythie nicht auf iambische Trimeter; vgl. Aesch. Pers. v. 232—245, v. 715—738, wo trochäische Tetrameter dabei gebraucht sind.

[2]) Aesch. Sept. v. 217. Prom. v. 980 sind beseitigt durch Emendation. In äschyleischen Kommoi ist die Teilung zu finden z. B. Pers. v. 1059 = 1065.

[3]) Hesych. s. v. *διαλογικαὶ ῥήσεις ἐξ ἡμιστιχίων λεγόμεναι κατὰ μικρὸν παρὰ τραγικοῖς.*

B. Die Komödie.[1])

195. 1. Wie in der Tragödie, so bildete auch in der Komödie[2]) ursprünglich der Vortrag des Chors den Kern des ganzen Dramas, zu welchem der Dialog erst später hinzutrat, um die Pausen zwischen den Gesängen auszufüllen. Der komische Chor bestand aus 24 Mitgliedern, aber er sang nur selten in seiner Gesamtheit gleichzeitig, wie der tragische gewöhnlich, sondern in der Regel in zwei Halbchöre geteilt, welche einander ablösten, so dass der eine die Strophe, der andere die Gegenstrophe vortrug. Öfters trat ausser dem Hauptchore für einzelne Teile der Komödie auch noch ein Nebenchor auf, z. B. in der Parodos der Frösche und der Wespen, in der Lysistrata u. s. — Wo nicht Chorgesang statthaft ist, sondern ein einzelner den Chor zu vertreten hat, also einerseits im Dialog, andrerseits in antistrophischer Entsprechung mit einem Gesang *ἀπὸ σκηνῆς* tritt der Chorführer oder die Führer der Halbchöre ein, deren Aufgabe in der Komödie eine umfangreiche ist. Ein wechselnder Einzelvortrag der Choreuten ist unwahrscheinlich.

Die Schauspieler treten wie in der Tragödie nicht bloss als Sprechende im schlichten Dialog auf, sondern auch als Singende, teils im Einzelgesang, teils im Wechselgesang.

Als Begleitung diente das Flötenspiel sowohl beim Chorgesange, als beim Gesange der Einzelnen, doch war bei letzterem auch die Lyra nicht ausgeschlossen.[3])

Ausser dem eigentlichen kunstmässigen Gesange und der einfachen Deklamation kam das Rezitativ und der melodramatische Vortrag häufig zur Anwendung.

2. Die Bestandteile, aus denen sich die Komödie zusammensetzt, zerfallen in metrischer Hinsicht in melische (*μέλη*) und epische (*ἔπη*): zu jenen gehören die für den Gesang, sowohl den chorischen als den monodischen, bestimmten Lieder, zu den epischen die stichisch gebrauchten Maasse des Dialogs, insbesondere die trochäischen, iambischen und anapästischen Tetrameter und Systeme (*ἔπη* im engeren Sinne) und die iambischen Trimeter (*ἔπη* im weiteren Sinne).

In den melischen Teilen der Komödie tritt der Gegensatz der volksmässigen Liedformen, welche an Archilochos' und Anakreons Dichtungen erinnern, und der kunstvolleren Bildungen, wie sie die dorische Lyrik entwickelt hat, hervor. Jene charakterisieren sich durch die grössere Schlichtheit und Einfachheit der Strophenbildung, indem meist Reihen von gleicher Ausdehnung sich zur Periode verbinden und nur epodische Gliederung Abwechselung hervorruft, ferner durch die seltene Unterdrückung der Senkung und Anwendung der gedehnten Länge; es sind vornehmlich iambische, trochäische und glykoneische Bildungen. Hin und wieder

---

[1]) Vgl. De comoedia graeca commentaria vetera in: Comic. graec. fragm. ed. Kaibel I p. 1—82, Berl. 1899.

[2]) Die folgende Darstellung versucht die Ergebnisse der verdienstlichen Forschungen von Th. Zielinski in kurzer Uebersicht zusammenzufassen; doch vgl. Zacher, Wochenschr. f. klass. Philol. 1886 Nr. 49—51; O. Bachmann, Berl. philol. Wochenschr. 1888, Sp. 551 ff.; H. Weil, Journal des Savants 1888 p. 526 ff.

[3]) Vgl. Aristoph. Thesm. v. 327 ff.

findet sich die an den Volkston erinnernde monostrophische Kompositionsform (Ach. 836 ff. Ran. v. 416 ff.). — Die dorischen Strophen hingegen zeigen einen reicheren Wechsel in der Ausdehnung der Reihen und der Taktformen und eine grössere Freiheit im Gebrauch der Katalexen und Dehnungen. Ihnen dienen die rhythmischen Formen der Lyrik und der Tragödie, Prosodien, Hymnen, Hyporcheme, monodische Gesänge, zum Vorbilde, welche die Komiker oft mit unübertreff licher Gewandtheit zu parodieren verstehen.

3. Bei der Anordnung der melischen und dialogischen Teile ist die epirrhematische Kompositionsform in den ältesten Partien der Komödie fast durchgängig zur Anwendung gebracht, und wahrscheinlich ursprünglich überhaupt in der attischen Komödie die herrschende Form gewesen. Das Charakteristische diese Kompositionsform ist, dass *μέλος* und *ῥῆσις* sich in der Weise ineinander schieben, dass die Strophen eines gesungenen Liedes nicht unmittelbar aufeinander folgen, sondern an die Strophe eine bestimmte Zahl stichisch geordneter Verse sich anschliesst und dann ebenso eine gleiche Zahl solcher Verse an die Gegenstrophe. Diese Verbindung von Strophe (*A*) und Epirrhema (*α*), Antistrophe (*A'*) und Antepirrhema (*α'*) bildet eine epirrhematische Syzygie:

A *α* *A'* *α'*

oder in anderer Anordnung:

α *A* *α'* *A'*.

Die Hauptteile der Komödie sind nach dieser Form geordnet und gegliedert; auch die später entstandenen Teile haben demselben Schema sich mehr oder minder fügen müssen, und die epeisodische Gliederung ist fast nur in den Teilen nach der Parabase in bescheidnerem Grade zur Geltung gekommen.

4. Die drei ältesten Bestandteile und Hauptgebilde der Komödie sind die Parodos, der Agon und die Parabase, welche ursprünglich in dieser Ordnung sich aneinander anschlossen. Alle übrigen Teile, insbesondere die dialogischen, welche ihnen vorangehen und zwischen sie eingefügt erscheinen, sind späteren Ursprungs.

196. 1. Die Parodos umfasst die Vorträge des Chors von seinem ersten Erscheinen an der *εἴσοδος* bis zum Stillstand in der Orchestra. Sie hatte anfänglich eine rein chorische Form, so dass die Schauspieler in ihr gar nicht thätig waren; später nahmen sie am Vortrage der Epirrheme teil oder übernahmen sie gänzlich. Tritt ausser dem Hauptchor noch ein Nebenchor auf, so bildet der seinen Eintritt begleitende Vortrag eine Nebenparodos, wie Vesp. v. 291 ff., Lysistr. 319—349, Ran. 382 ff. — In der Entwickelung der Parodoi zeigen die in der Zeit vom Jahre 422—405 entstandenen Stücke (Wespen, Friede, Vögel, Lysistr., Thesmoph., Frösche) die grösste Ausdehnung und den reichsten Ausbau, während die letzten, nach dem Jahre 405 gedichteten (Ekklesiazusen und Plutos) eine dürftige Anlage der Parodos haben.

2. Die regelmässigen Teile der Parodos sind Ode und Antode, Epirrhem und Antepirrhem; im übrigen herrscht freiere Bewegung,

vereinzelt finden sich Mesoden[1]) und Prooden[2]) oder ein Epirrhemation[3]) d. h. zwei durch Parallelismus auch des Gedankeninhalts charakterisierte Tristichen, ferner auch ein *πνῖγος*[4]) oder *μακρόν* d. h. ein Hypermetron als Abschluss der vorhergehenden Tetramətergruppe, und zuweilen auch ein *ἁπλοῦν* d. h. eine Partie ohne entsprechendes Gegenstück, insbesondere ein — aus der Parabase entlehntes — *κομμάτιον*;[5]) nur selten sind die der Parodos ursprünglich fremden, dem Agon eigentümlichen *κατακελευσμοί.*[6])

3. Die Ordnung, in welcher Oden und Epirrheme aufeinander folgen, ist teils *A α A′ α′* (Vesp. II. v. 333 ff., III. v. 403 ff. Lysistr. I. v. 255 ff. Eccl. II. v. 428 ff.), teils *α A α′ A′* (Acharn. I. v. 204 ff. Nub. I. v. 263 ff. Eccl. I. v. 285 ff.), nur vereinzelt *A α α′ A′* (Acharn. II. v. 280 ff.), *α A A′ α′* (Pax v. 299 ∽ 656) und *α α′ A A′* (Vesp. I. v. 230 ff.).

4. Die Metra der Epirrheme sind trochäische, iambische und anapästische Tetrameter: trochäische z. B. Vesp. III. v. 415—462 = 472—515, Ach. I. v. 204 ff., II. v. 280 ff.; iambische z. B. Vesp. I. v. 230—34 = 235—239; anapästische z. B. Nub. I. v. 263 ff.

Die Pnige bestehen aus trochäischen, iambischen oder anapästischen Hypermetern (1. Equit. v. 284 ff. Pax v. 339 ff., 571 ff., 651 ff. 2. Lysistr. v. 382 ff. 3. Vesp. v. 358 ff.).

Die Epirrhematien richten sich ausser Eccles. v. 514 ff. nach dem Versmasse der Epirrhemata; ebenso die *ἁπλᾶ.*

5. Die Übereinstimmung der sich entsprechenden Epirrheme in der Verszahl („Symmetrie") ist meist ungestört, nur Vesp. II. v. 346 ff. ∽ 379 ff. ist das eine Epirrhem noch einmal so gross als das andere. Die Gliederung des einzelnen Epirrhems zeigt eine Verbindung von tetradischen Versgruppen („Strophen"), so sind z. B. Acharn. II. v. 284—346 32 Tetrameter oder acht, Nub. I. v. 263 ff. zwölf anapästische Tetrameter oder drei tetradische Gruppen vereinigt.

6. Die Vortragenden sind in den Oden und Antoden die Halbchöre, in den Epirrhemen teils die Halbchorführer, teils Agonisten (ausschliesslich Schauspieler nur Nub. I. v. 263 ff.); das Epirrhemation fällt in der Regel dem Chor (den Halbchorführern) zu, nur Eccl. II. v. 514 ff. macht eine Ausnahme (Praxagora und Chor).

Die Vortragsform für die Oden der Parodos war Gesang, für die Epirrheme Rezitativ. Den Tanz führte jedesmal der nicht vortragende Halbchor aus.

Das Auftreten wichtigerer Bühnenpersonen begleiten wie in der Tragödie anapästische Hypermetra (§ 83) so hier anapästische Tetrameter (§ 82), z. B. Equit. v. 1316—1334, wo der verjüngte Demos auftritt (3 + 16 Tetrameter), Aves v. 658—660 beim Erscheinen der Nachtigall (4 Tetrameter), Lysistr. v. 1073 f. beim Auftreten der spartanischen *πρέσβεις* (2 Tetrameter) und v. 1108—11 zum Empfang der Lysistrate (4 Tetrameter). Ein anapästisches Hypermetron begleitet nur den feierlichen Aufzug des Trygaios Pax v. 82 ff. und 154 ff.

[1]) Vesp. v. 336, 338, 340 f., 367 f., 369, 371.

[2]) Lysistr. v. 256 f., 270 f.

[3]) Ach. v. 234—40. Lysistr. v. 1037 ff. (Binnenparodos), Eccl. v. 514 ff.

[4]) Equit. v. 284—302. Vesp. v. 358—364. Aves v. 387—399. Pax v. 339, 571, 651 ff. Lysistr. v. 382—387.

[5]) Acharn. v. 280—83 (troch. paeon.). Lysistr. v. 254 f.

[6]) Pax v. 299, 553, 601.

197. Das zweite Hauptstück der Komödie bildet der **Agon**,[1]) ein oft mit grosser Heftigkeit und Erbitterung geführter Kampf oder Streit zweier Agonisten, welche entgegengesetzte Ansichten vertreten, wie in den Rittern v. 763 ff. Kleon und der Wursthändler, in den Wolken v. 961 ff. der Logos dikaios und adikos, in den Fröschen v. 1006 ff. Euripides und Aischylos. Der **Chor** leitet den Kampf ein, macht auf seine Wichtigkeit aufmerksam, erteilt den Streitenden das Wort, wünscht Glück zum Streit, mahnt zur Ausdauer und spricht schliesslich seine Entscheidung aus. Regelmässig geht dem Agon eine vorbereitende Scene, eine Art **Proagon** voran, welcher zum Teil mit dem letzten Teile der Parodos zusammenfällt und dazu dient, die Gegner vorzustellen und den Gegenstand des Kampfs zu bestimmen.

Der Agon besteht, wenn er vollständig ist[2]), aus neun Teilen, welche sich nach den Normen der epirrhematischen Komposition aneinanderreihen: **Ode, Katakeleusmos, Epirrhema, Pnigos; Antode, Antikatakeleusmos, Antepirrhema, Antipnigos, Sphragis.** Nicht regelmässige Bestandteile sind Prooden, Mesoden und Epirrhematia (Lysistr. v. 608—613. Equit. v. 461—466. Acharn. v. 620—625). Fast alle Teile sind *διπλᾶ*, nur die Sphragis ist ein *ἁπλοῦν;* doch fehlt in den Ekklesiazusen und im Plutos die zweite Hälfte der ganzen Komposition (das Antisyntagma) völlig. — Als Beispiele diene der Agon der Wespen:

Ode v. 526—545.	**Antode** v. 631—647.
Katakeleusmos v. 546 f.	**Antikatakeleusmos** v. 648 f.
Epirrhema v. 548—620.	**Antepirrhema** v. 650—718.
Pnigos v. 621—630.	**Antipnigos** v. 719—724.

Sphragis v. 725—727.

Die **Oden** wurden vom Chore gesungen, und zwar sang der rechte Halbchor die Ode, der linke die Antode. Sie sind in lyrischen Massen abgefasst.

Die **Katakeleusmoi** gehörten den beiden Halbchorführern, welche sie rezitativisch vortrugen. Sie bestehen regelmässig aus zwei iambischen Tetrametern, wie Equit. v. 333 f. 407 f. 841 f. Nub. v. 1034 f. 1397 f. Ran. v. 905 ff., oder aus zwei anapästischen, wie Equit. v. 761 f., Vesp. v. 546 f. 648 f. Die **Sphragis** kam dem Chorführer zu; vgl. Vesp. v. 725 ff., Aves v. 627 ff.

Die **Epirrheme** des Agon wurden von Schauspielern melodramatisch vorgetragen, während der Chor den Zuhörer spielte. Die Metra sind ebenfalls teils anapästische, teils iambische Tetrameter; in einigen Agonen ist das eine Epirrhem iambisch, das andere anapästisch (Nub. v. 961 ff. Ran. v. 907 ff., Equit. v. 761 ff 841 ff.).

---

[1]) Das Wort *ἀγών* braucht Aristoph. Ran. v. 883 *νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.* Vesp. v. 532 f. *ὁρᾷς γὰρ ὡς σοὶ μέγας ἐστ' ἀγὼν κτλ.*, jedoch nicht im technischen Sinne; WESTPHAL II[2] p. 401 f. wendet statt Agon den Namen **Syntagma** an. Vgl. ROSSBACH, Spez. Metrik[3], S. 135, 235 und H. WEIL, Études sur le drame antique p. 289.

[2]) Der Agon fehlt in den Thesmophoriazusen und der Eirene, dagegen haben die Ritter (v. 303—460) und die Wolken (v. 1345—1451) einen **Nebenagon.**

Die **Pnige** richten sich im Rhythmus nach dem vorausgehenden Epirrhem, dessen Abschluss sie bilden, und sind also teils anapästische, teils iambische Hypermetra; vgl. Equit. v. 367 ff. und 824 ff.

Die **Epirrhematien**, in welchen die Gegner noch einmal jeder in drei Versen ihre Meinung kund thun, bestehen aus iambischen Trimetern.

Die Gliederung der Epirrheme ist auch im Agon wenigstens in mehreren Fällen eine tetradische, und zwischen Epirrhem und Antepirrhem herrscht gewöhnlich Übereinstimmung in der Verszahl; zuweilen ist das eine um eine Perikope von 16 Versen grösser als das andere. Auch für die Pnige stellt sich eine auffallende Symmetrie heraus.

198. Die **Parabase**[1]) war ihrer ursprünglichen Bestimmung nach nicht ein Zwischenspiel, sondern sie bildete den Epilog der Komödie, in welchem der Dichter auf seine persönlichen Verhältnisse zu sprechen kam, der Chor das Lob der Götter sang und ihren Segen erflehte, daneben aber auch die Fehler und Schwächen der Zeitgenossen verspottete. — Die Gestaltung der Parabase hängt mit der Entwickelungsgeschichte der Komödie eng zusammen: die ältesten sechs Stücke des Aristophanes (vor dem Jahre 415) repräsentieren die Blüte der alten Komödie, sie haben sämtlich noch eine Nebenparabase;[2]) die folgenden drei, Lysistrate, Thesmophoriazusen und Frösche, zeigen bereits den Verfall der Parabase; die letzten beiden Stücke Ekklesiazusen und Plutos, haben kaum noch einen Rest der alten Einrichtung.

Die Parabase setzt sich aus zwei Hauptteilen zusammen. Der erste hat keine antistrophische Gliederung, sondern besteht aus lauter *ἁπλᾶ*, der zweite ist antistrophisch (*κατὰ σχέσιν*) komponiert.[3]) Die *ἁπλᾶ* führen die Namen *κομμάτιον*, *παράβασις*, *μακρόν* (auch *πνῖγος* genannt); die *διπλᾶ* sind die *ᾠδή*, das *ἐπίρρημα*, die *ἀντῳδή* und das *ἀντεπίρρημα*, sie bilden zusammen eine *ἐπιρρηματικὴ συζυγία*. —

Der erste Hauptteil ist ein zusammenhängender Vortrag des Chorführers und zerfällt erstens in das kurze *κομμάτιον*, welches, weil es für Gesang bestimmt war, aus lyrischen Massen gebildet wurde, zweitens die eigentliche *παράβασις*,[4]) auch *αὐτὴ ἡ παράβασις* genannt, welche meist in anapästischen Tetrametern,[5]) zuweilen in Eupolideen (Nub. v. 518 ff.) oder Priapeen (Amphiar. fr. 20) gehalten war; drittens das *μακρόν* (*πνῖγος*) d. i. ein *ἀπνευστί* vorgetragenes (anapästisches) Hypermetron. Der Vortrag war Gesang beim *κομμάτιον*, sonst begleitetes Rezitativ.

---

[1]) Pollux IV, 111 sq. Hephaest. p. 73 sq. W. Schol. Heph. p. 224,24 ff. W. Schol. z. Aristoph. Pax 733. Equit. 508. Suid. s. v. *παράβασις*. Hesych. s. v. *ἀνάπαιστα*. Prolegg. de com. p. XXXIX ed. Bergk. p. 22 Kaibel.

[2]) Acharn. v. 625 ff. und 971 ff. Equit. v. 498 ff. u. 1263 ff. Nub. v. 510 ff. und 1113 ff. Vesp. v. 1009 ff. und 1265 ff. Pax v. 729 ff. u. 1127 ff. Aves v. 676 u. 1058 ff.

[3]) Schol. z. Aristoph. Nub. 510. *εἴδη δὲ παραβάσεως ἑπτά· ἁπλᾶ μὲν τρία, κατὰ σχέσιν δὲ τέτταρα· τὰ μὲν οὖν ἁπλᾶ ἐστι ταῦτα· κομμάτιον· παράβασις ὁμωνύμως, ἢ καὶ ἀνάπαιστος καλεῖται, ἐπεὶ πολλάκις ἐν ταύτῃ τῷ ἀναπαίστῳ χρῆται· πνῖγος, ὃ καὶ μακρόν· τὰ δὲ κατὰ σχέσιν· στροφή, ἀντίστροφος, ἐπίρρημα, ἀντεπίρρημα.*

[4]) Heph. p. 73 W. *καλεῖται δὲ παράβασις, ἐπειδὴ εἰσελθόντες εἰς τὸ θέατρον καὶ ἀντιπρόσωποι στάντες οἱ χορευταὶ παρέβαινον καὶ εἰς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες ἔλεγόν τινα.*

[5]) Daher auch *ἀνάπαιστα* genannt Acharn. v. 628. Schol. Heph. p. 225,3 W.

Die epirrhematische Syzygie ist in ihren Oden, welche von den Halbchören gesungen wurden, aus melischen Massen gebildet und mehrfach die Nachbildung einer allbekannten lyrischen Dichtung, z. B. in den Rittern v. 1264 die eines pindarischen Prosodions, in der Eirene v. 775 ff. die einer Strophe des Stesichoros; übrigens herrschen die dem hyporchematischen Charakter der Parabase entsprechenden päonischen, päonisch-trochäischen und daktylo-trochäischen Bildungen.[1]) — Die für den rezitativischen Vortrag der Halbchorführer bestimmten Epirrheme sind aus trochäischen (oder kretischen) Tetrametern gebildet und gliedern sich, da sie von Musik und Tanz begleitet waren, in tetradische Gruppen, meist bestehen sie aus 2, 4 oder 5 solcher Tetraden[2]) und entsprechen sich gegenseitig in der Verszahl.[3])

199. Wenn ein Chorikon ohne Unterbrechung durch zwischengeschobene stichische Partien zur Trennung zweier grösseren, einander nicht entsprechenden Dialogstücke dient, wie Acharn. v. 836—859, Equit. v. 973—996 und 1111—1150, Vesp. v. 1450—1473 u. s., so ist das der Komödie sonst eigentümliche epirrhematische Schema aufgegeben und die Bezeichnung eines solchen Chorikon als Stasimon der Analogie der Tragödie gemäss. Derartige Chorika erscheinen nur in dem der Parabase folgenden Teile der Komödie und überschreiten nie einen mässigen Umfang, meist bestehen sie aus Strophe und Gegenstrophe, wie die trochäisch-päonischen Chorika der Lysistrate v. 1043—1058 = 1059—1072 und v. 1189—1204 = 1205—1215; zuweilen sind sie monostrophisch, wie die aus vier gleichen Strophen bestehenden Lieder Acharn. v. 836—859 und Ran. v. 814—829; einzelne von ihnen entbehren der antistrophischen Responsion, wie Ran. v. 1251—1260 und v. 1370—1377.

200. Auch für die Anordnung der Dialogpartien, in welchen der iambische Trimeter das vorwaltende Metrum bildet, ist das in der Komödie so beliebte epirrhematische Schema oft zur Geltung gebracht worden, indem zwei einander entsprechende Strophen den trimetrischen Dialog gliedern, insbesondere überall da, wo der Stoff selbst eine Teilung in zwei Parallelscenen nahe legte oder ermöglichte. Beispiele bieten Acharn. v. 347—392 und v. 393—576:

α v. 347—357	*A* v. 358—365
α′ v. 366—384	*A′* v. 385—392,

wo das Schema *α A α′ A′* in beiden Fällen zu Grunde liegt. Ebenso ist dies der Fall Nub. v. 627—813, v. 814—888. Pax v. 819—921, v. 922—1038. Aves v. 801—902, v. 1118—1268, v. 1494—1705. Thesm. v. 372—530. Ran. v. 460—604. Dagegen stehen die Oden voran und die Dialogverse

---

[1]) Päonisch sind die Oden der Parabasen Ach. I, v. 665 = 692. II, v. 971 = 988, Pax II, v. 1127 = 1159; trochäisch-päonisch Vesp. II, v. 1265—74 (Antode fehlt, Lysistr. I, v. 614 = 636, II, v. 658 = 682; daktylo-trochäisch Aves I, v. 737 = 769; glykoneisch Equit. I, v. 551 = 581, Nub. v. 563 = 595.

[2]) Heph. p. 74,14 *τὸ ἐπίρρημα … ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἑκκαίδεκα ἦν στίχων.* Schol. zu Arist. Vesp. v. 1071 *τὸ δὲ ἐπίρρημα ὡς ἐπίπαν ὀκτὼ στίχων ἢ ιβ′ ἢ ις′, ἐνθάδε δὲ εἴκοσι.*

[3]) Heph. p. 74,16 *τὸ καλούμενον ἀντεπίρρημα, ὅπερ ἦν τῶν ἴσων κώλων τῷ ἐπιρρήματι.* Schol. Heph. p. 228,9 *τετράμετρα οὐκ ἐλάττω τοῦ ἐπιρρήματος.*

folgen nach (*A α A′ α′*) Acharn. v. 1000—1068. Equit. v. 611—755. Nub. v. 1214—1302. Vesp. v. 729—1008. Pax v. 459—507. Solche Dialogpartien bezeichnet man mit ZIELINSKI p. 377 zweckmässig als trimetrische Syzygien. —

Die Oden wurden entweder von den Halbchören oder von den Führern der Halbchöre rezitativisch vorgetragen; die in ihnen angewendeten Metra sind Iamben, Trochäen, Päone, Anapäste, Dochmien.[1]) Die als Epirrheme dienenden Trimeter wurden ohne Musik- und Tanzbegleitung einfach deklamiert und entbehren infolgedessen der strophischen Gliederung und Übereinstimmung.

201. 1. Unter den dialogischen Bestandteilen der Komödie, welche die epirrhematische Gliederung nicht an sich tragen, ist zunächst der Prolog zu nennen d. h. der Teil der Komödie, welcher dem Auftreten des Chors vorangeht und darum ohne seine Beteiligung vorgetragen werden musste. Er ist einer der spätesten Teile der Komödie und fehlte in der ältesten Zeit gänzlich; er ist im allgemeinen in iambischen Trimetern gehalten, doch gestattet er Einlagen in anderem Metrum, wie z. B. den Orakelspruch in fünf Hexametern Equit. v. 197—201, die anapästischen Hypermetra in der Eirene v. 82—101 und 154—172 beim Auftreten des Trygaios und in den Thesmophoriazusen v. 39—62; auch lyrische Vorträge kommen vor, wie der Chor der Frösche Ran. v. 209—267, das (ionische) Amoibaion Thesmoph. v. 101—129 (Agathon und Musenchor), die Monodie des Epops in den Aves v. 227—262.

2. Ferner entziehen sich der epirrhematischen Anordnung diejenigen Trimeterscenen, welche zwischen zwei Syzygien in die Mitte eingeschoben sind, z. B. zwischen die beiden Teile der Parodos (Acharn. v. 241—279. Eccl. v. 311—477) oder zwischen die Parodos und den Agon (Aves v. 400—450), zwischen Parodos und Parabase (Thesm. v. 728—784). Solche Zwischenscenen, wie sie ZIELINSKI genannt hat, bestehen entweder aus lauter Trimetern, wie Equit. v. 461—497, oder enthalten ebenfalls lyrische Einlagen, wie der Prolog. So enthält die Zwischenscene der Acharner v. 241 ff. den Phallophorengesang v. 263 ff., die der Wolken v. 1131—1213 die Freudenlieder des Strepsiades. In einigen Fällen beginnen sie mit einem Chorikon, an welches sich die Trimeter anschliessen, gleichen also einer halben Syzygie (*A α*), z. B. Pax v. 512—519, Aves v. 400—406, v. 629—636. Diejenigen Zwischenscenen, welche dem Agon vorangehen, dienen als Proagon (s. § 197) v. Acharn. v. 572—592, Nub. v. 889—948, Aves v. 400—450, Lysistr. v. 387—466, Eccl. v. 520—570.

3. Denselben Charakter tragen die Teile des trimetrischen Dialogs, welche von einem der ungeteilten Chorika, die oben (§ 199) Stasima genannt wurden, begrenzt werden und sich ebenso wie die entsprechenden Teile der Tragödie als Epeisodia bezeichnen lassen. Sie finden sich nur

---

[1]) Iambisch sind Acharn. v. 1008 = 1037. Nub. v. 1206—1213. Aves v. 851 = 895, trochäisch-päonisch: Equit. v. 616 = 683. Pax v. 385 ff., Thesm. v. 433 = 510, v. 459 = 520. Ran. 534 = 590, anapästisch: Pax v. 459 = 486, v. 939 = 1023, dochmisch: Acharn. v. 358 = 385, v. 490 = 566, Vesp. v. 729 = 743, Aves v. 1188 = 1262 ff.

im zweiten Teile der Komödie nach der Parabase und schliessen sich entweder unmittelbar an diese an, wie das erste Epeisodion der Acharner v. 719—835, der Wespen v. 1122—1264, der Lysistrate v. 706—780, der Thesmophoriazusen v. 846—946, der Frösche v. 738—813, oder an ein vorangehendes Stasimon, wie Acharn. v. 860—970, Equit. v. 997—1110, v. 1151—1262, Nub. v. 1321—1344, Vesp. v. 1292—1449, Aves v. 1335—1469, Lysistr. v. 829—1013, v. 1072—1188, Thesm. v. 1001—1135, Ran. 830—894, v. 1119—1250, v. 1261—1369; seltener an den Agon wie Equit. v. 941—972, Plut. v. 627—770 oder an eine trimetrische Syzygie, wie Acharn. v. 1069—1142, Aves v. 1269—1312. Lyrische Einschaltungen,[1]) Anapäste,[2]) Hexameter[3]) unterbrechen die Trimeter auch in diesen Teilen des Dialogs, gerade wie die des Prologs und der Zwischenscenen.

202. Die Exodos[4]) besteht in der Regel aus einer Scene in iambischen Trimetern und dem Abzugslied (*μέλος ἀφοδικόν*) des Chors, welches durch anapästische, iambische oder trochäische Tetrameter eingeleitet wurde. So bilden in den Wespen die Trimeter v. 1474—1515 den ersten Teil der Exodos, dann folgen zwei anapästische Tetrameter v. 1516 f. und zum Abschluss ein daktylo-trochäisches Tanzlied, das teils antistrophisch (v. 1518—1527), teils stichisch gebaut ist. In den Aves und der Eirene bilden Hymenäen[5]) die Schlussgesänge, in den Ekklesiazusen das *μέλος μελλοδειπνικόν* v. 1168 ff.; in mehreren Stücken aber fehlen die Exodia des Chors, so in den Rittern, die am Schluss verstümmelt sind, aber auch in den Wolken, den Fröschen, den Thesmophoriazusen und dem Plutos, wo bekannte Hymnen beim Abzug des Chors gesungen worden sein mögen.

203. Die mittlere (v. 404—324 v. Chr.) und neuere Komödie erhielt durch das Zurücktreten des Chors und den veränderten Charakter der Dichtung auch in ihrer metrischen Form eine ganz andere Gestalt.[6]) Die mittlere scheint in ihrer Anlage der alten Komödie näher gestanden zu haben als der neuen; doch lässt sich bei dem Verluste aller Stücke darüber nicht mit Sicherheit urteilen. Die Mannigfaltigkeit der Metra, welche in der altattischen Komödie hervorgetreten war, ging verloren, lyrische Masse kamen nur in beschränkterem Umfange im Sologesang zur Anwendung,[7]) der schon vor dem Wegfallen des Chors zu einem festen Bestandteile des Dramas geworden war. Auch die anapästischen Hyper-

---

[1]) z. B. das iambische Amoibaion Acharn. v. 929—951.

[2]) Lysistr. v. 954 ff.

[3]) Die Orakelsprüche Equit. v. 1030 ff. Lysistr. v. 770 ff.

[4]) Poll. IV, 108 *μέλος — ἐξόδιον, ὃ ἐξιόντες ᾖδον*. Schol. zu Arist. Vesp. v. 270 *τὰ δὲ ἐξοδικὰ ἢ ὑποχωρητικά, ἅπερ ἐπὶ τῇ ἐξόδῳ τοῦ δράματος ᾄδεται*. — Anon. in Cramer, Anecd. Paris. I, p. 405 *ἔξοδός ἐστι τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον [μέλος] τοῦ χοροῦ*.

[5]) In den „Vögeln" folgt noch ein daktylisches Preislied auf Zeus.

[6]) Proleg. de comoed. I. p. XXX ed. Bergk: *οἱ δὲ τῆς μέσης κωμῳδίας ποιηταὶ καὶ τὰς ὑποθέσεις ἤμειψαν καὶ τὰ χορικὰ μέλη παρέλιπον* (p. 5 ed. Kaib.).

[7]) Das Eupolideum erwähnt Mar. Vict. p. 104,8 das Choerileum oder Diphileum derselbe p. 110 u. Mar. Plot. p. 507; das letztere findet sich bei Antiphanes *Ὅμοιοι* fr. 1., Eupolideen bei Alexis Sicyon. u. Trophon fr. 1.; Glykoneen bei Nikostratos Antyll. fr. 4 und Anaxilas *Κίρκη* fr. 2.; Kretiker bei Eubulos *Τίτθαι* fr. 2.

metra spielten in der mittleren Komödie eine gewisse Rolle, indem sie zu effektvollen Schilderungen verwendet wurden. — In der neuen Komödie war das fast ausschliesslich herrschende Metrum der iambische Trimeter;[1]) neben ihm wurde der trochäische Tetrameter[2]) gebraucht. Der plautinische Miles gloriosus kann eine Vorstellung von der Form der *νέα κωμῳδία* geben.

Litteratur.[3]) Allgemeineres zum **Drama**: G. Hermann, Elem. doctr. metr., Lips. 1816 p. 714 sqq. — Heimsoeth, Vom Vortrage des Chors in d. griech. Dramen, Bonn 1841. — M. Wilms, Quaestiones metr. p. I, De personarum mutatione ..., Düsseldorf 1855. — R. Westphal, Die metr. Komposition d. dramat. Dichtungen in Metrik II², p. 296—315 = III³, 1 p. 232—251. — L. Myriantheus, Die Marschlieder d. griech. Drama, München 1873. — W. Christ, Die Komposition u. d. Vortrag antiker Dichtungen, in: Metrik der Griechen u. Römer, Leipz. 1874, 2. A. 1879, S. 596 ff. Ders., Die Parakataloge, im griech. u. röm. Drama, Abh. d. bayr. Akad. XIII, 3, München 1875. Die Teilung des Chors im att. Drama mit Bezug auf d. metr. Form der Chorlieder, Abh. d. b. Akad. XIV, 2, München 1877. — Zacher, Ueber die Darstellung antiker Dichtwerke mit bes. Berücksichtigung des Chors in: Vhdlgg. d. 33. Philol.Vslg. (Gera) 1878 p. 64—73. — B. Arnold in Baumeisters Denkmälern des klass. Altertums I, p. 383—395. — Th. Bergk, Griech. Litteraturgeschichte III, p. 106—167 (Berlin 1884). — A. Müller, Die griech. Bühnenaltertümer in: K. F. Hermann, Lehrb. d. griech. Antiquitäten (2. A.) III, 2, Freiburg i/B. 1886, bes. § 15, 16. — H. Weil, Études sur le drame antique, Paris 1897.

Zur Tragödie: G. Hermann, De usu antistrophicorum in Graec. tragoed., Lips. 1810. Dissertatio de choro Eumenidum 1816, Opusc. II, p. 130 ff. VI, 3, 136 ff. — F. Bamberger, De carminibus Aeschyleis a partibus chori cantatis, Marburg 1832 = Opusc. p. 28 sq. — O. Müller, Aeschylos' Eumeniden, Göttingen 1833, 4, p. 69 ff. u. Anhang, Göttingen 1834, 4. Ders., Geschichte d. griech. Litt., 2. Bd. u. Kl. Schriften I. — Th. Kock, Ueber die Parodos der griech. Tragödie, Posen 1850. — Leop. Schmidt, De parodi in trag. Graec. notione, Bonn 1855. — F. Ascherson, De parodo et epiparodo trag. Graec., Berol. 1856. diss. Ders., Umrisse der Gliederung d. griech. Drama in N. Jahrbb. f. Phil. Suppl. IV, p. 423 ff. (1862). — A. Rossbach, De Eumenidum antichoriis, Ind. lect., Vratisl. 1860. — R. Westphal, Prolegomena z. Aeschylus' Tragödien, Leipz. 1869. — Chr. Muff, Die chorische Technik des Sophokles, Halle 1877. Ders., De choro Persarum fab. Aeschyl., Halle 1878, D. Chor in d. Sieben d. Aeschyl., Stettin 1882, 4. — O. Hense, Der Chor des Sophokles, Berlin 1877. Ders., Rhein. Mus. XXXII, p. 485 ff. — R. Arnoldt, Die chor. Technik des Euripides, Halle 1878. Ders., Dor Chor des Agamemnon d. Aeschyl., Halle 1881. — G. Oehmichen, De compositione episodiorum trag. graec. externa, Erlang. 1881. — J. v. Arnim, De prologorum Eurip. arte, Greifsw. 1882. — N. Wecklein, Ueber d. Vortrag d. trag. Chöre, Ztschr. f. Gymn.W. 1878, S. 491 ff. — Ueber d. Technik u. den Vortrag d. Chorgesänge d. Aeschylus, Jahrb. f. Phil. Suppl. (1882) XIII, 215 ff. — H. Gleditsch, Die Cantica der Sophokl.Tragödien, 2. A., Wien 1883. — J. Aschauer, Ueber d. Parodos u. Epiparodos in d. griech. Trag., Oberhollabrunn 1887. Progr. — Ch. Bally, De Euripidis tragoed. partibus lyricis quaestt., Berol. 1889. diss. — F. Maury, De cantus in Aeschyl. tragoediis distributione, Paris 1891. — P. Masqueray, Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque, Paris 1895. — H. Weil, Formes lyriques de la trag. gr. in: Études sur le drame antique, Paris 1897, S. 249--281.

Zur Komödie: G. H. Kolster, De parabasi, veteris comoediae parte antiquissima, Altona 1829. — C. Kock, De parabasi, antiquae comoed. att. interludio, Anclam 1856. — H. T. Hornung, De partibus comoediae graec., Berol. 1861. diss. — E. Nesemann, De episodiis Aristophaneis, Berol. 1862. diss. — H. Genz, De parabasi, Berlin 1865. diss. — C. Agthe, Die Parabase u. die Zwischenakte d. griech. Kom., Altona 1866. Anhg. 1868. — Chr. Muff, Ueber d. Vortrag d. chorischen Partien bei Aristophanes, Halle 1872. — Rich. Arnoldt, Die Chorpartien b. Aristophanes scenisch erl., Leipz. 1873. — Th. Zielinski, Die Gliederung der altattischen Komödie, Leipz. 1885. — Zacher, Wochenschr. f. kl. Phil. 1886

---

[1]) Proleg. de com. V, p. XXXIV *ἡ μὲν νέα κατὰ τὸ πλεῖστον στρέφεται περὶ τὸ ἰαμβικόν, σπανίως δὲ μέτρον ἕτερον, ἐν δὲ παλαιᾷ πολυμετρία τὸ σπουδαζόμενον.* Vgl. ib. V, p. XXXVII.

[2]) Hephaest. p. 65,₁₈ W. *πῇ μὲν .. τετράμετρα ἐν τῷ αὐτῷ ποιήματι (ταῖς Μενάνδρου κωμῳδίαις), πῇ δὲ τρίμετρα εὑρίσκεται.* Mar. Vict. p. 57 *Menander in comoediis frequenter a continuatis versibus iambicis ad trochaeos transit et rursum ad iambicos redit.* Vgl. ebd. p. 78.

[3]) Vgl. auch die Litteraturübersicht auf S. 194 f.

N. 49—51. — O. Bachmann, Berl. Phil. Wochenschr. 1888, S. 551—58, 581—85, 613—19. — H. Weil, Les thèses contradictoires dans les comédies d'Aristophane, Journal des Savants 1888 p. 526 ff. (Études sur le drame antique, Paris 1897 p. 283—304). — H. Rosenbusch, De parodi in comoedia Attic. antiquissima compositione, Marburg i/H. 1892. Diss. — W. Frantz, De comoediae atticae prologis, Strassburg 1891. — G. Leттner, Bau, Wesen u. Bedeutung des sog. Agons in d. aristoph. Komödie, Lemberg 1894. Progr. — J. Combarieu, De parabaseos partibus et origine, Paris 1894.

Ueber **Symmetrie der Dialogpartien.** Allgemeines: G. Hermann, Elem. D. M. p. 718 sq. 735 sq. — O. Ribbeck, Die symmetr. Komposition in d. antiken Poesie in: N. Schweiz. Mus. I, p. 213 ff. 1861. — Oeri, Christ, Prien, Thesen üb. d. Responsion b. d. Trag. und Aristoph. in Verhdlgg. d. 32. Phil.Vers. 1877 p. 142 ff. — W. Christ, Metrik² p. 603 ff. — Th. Bergk, Griech. Litgesch. III, p. 155 ff. — J. Oeri, Die Symmetrie d. Verszahlen im griech. Drama (Verslg. d. Schweiz. Gymn.Vereins in Genf) 1896.

Tragödie: Heiland, Metr. Beobachtungen, Stendal 1855. Progr. — F. Ritschl, Der Parallelismus der 7 Redenpaare in Aeschyl. Sept., N. Jhbb. f. Phil. 77. Bd. p. 761 ff. (1858), 79. Bd. p. 96 ff. u. Opusc. philol. I p. 300—364. — H. Weil, Die Gliederung d. dramat. Recitativs bei Aeschylos, N. Jhbb. f. Ph. 79. Bd. p. 721 ff., p. 835 ff. (1859). Ders., De la compos. symmétr. du dialogue dans les trag. d'Eschyle, Paris 1860. Ders., N. Jhrbb. f. Ph. 83. Bd. p. 377 ff. (1861). 87. Bd. p. 389 (1863). — E. Martin, De responsionibus diverbii ap. Aeschyl., Berol. 1862. — B. Nake, Ueber Symmetrie im Bau d. Dialoge griech. Trag., Rhein. Mus. 17. Bd. p. 502 ff. 1862. — H. Hirzel, De Euripidis in componendis diverbiis arte, Lips. 1862 (diss. Bonn). — H. Behrens, De stichomythia Euripidea, Wetzlar 1864. Progr. — J. Czwalina, De Eurip. studio aequabilitatis, Bonn 1867. — N. Wecklein, Ueber symmetr. Anordnung des Dialogs und die Stichomythie bei Sophokles, Würzburg 1868 in: Festgr. d. philol. Gesellsch. — P. Wesener, Ueber Störungen d. Stichom. b. Eurip., Inowraclaw 1871. Progr. — R. Niebberding, De senariis a Soph. inter. carm. melic. partes collocatis., Neustadt i/Schl. 1871. Prgr. — Fr. Witten, De tragic. graec. stichomythia, Helmst. 1872. Progr. — A. Schmidt, Die symmetr. Gliederung d. Dialogs in Eurip. Herakl., Parchim 1877. — C. Conradt, Die Abteilung lyr. Verse im griech. Drama u. s. Gliederung nach d. Verszahl, Berlin 1879. — L. Drewes, D. symmetr. Komposition d. soph. Trag. König Oed., Helmstedt 1880. — J. J. Oeri, Die grosse Responsion in d. spät. Soph. Trag., Berlin 1800. Ders., Interpolation u. Responsion in d. iamb. Partien d. Eurip., Berlin 1882. — R. Klotz, Studia Aeschylea, Lips 1884. Progr. — Th. Zielinski, Gliederung d. altatt. Kom., Leipzig 1885, p. 378 ff. — N. Wecklein, Textüberlieferung d. Aeschyl., München 1888 (Sitz.Ber. d. bayr. Ak.) p. 331 ff. — M. v. Karajan, Ueb. d. Bau der Recitationspartien der griech. Tragiker, Analecta Graeciensia, Wien 1893, p. 155—179. — C. Conradt, N. Jahrb. f. Phil. 149. Bd. (1894) S. 225—251. 577—599; 151. Bd. (1895) S. 289—329; 153. Bd. (1896) S. 173 f. 155. Bd. (1897) S. 681 ff. — J. Oeri, Die Grundzahlentheorie u. die Responsion des Herakles, N. Jahrb. f. Phil. 151. Bd. (1895), S. 521—537, 658—660. — Ders. ebd. 155. Bd. (1897) S. 369—387. — Ders., Die Euripideischen Verszahlensysteme, Basel 1898, 4. Progr.

Komödie: J. Oeri, De responsionis ap. Aristoph. rationibus, Bonnae 1865. Ders., Die Responsion bei Aristoph. in Jhrbb. f. kl. Phil. 101. Bd. p. 352 ff. 1870. Ders., Novae in respons. Aristoph. animadv., Schaffh. 1876. — F. Witten, Qua arte Aristophanes diverbia composuerit, Halis 1878. diss. — Th. Zielinski, Gliederung d. altatt. Komödie, Leipz. 1885, p. 348 ff. — O. Bachmann, Berl. philol. Wochenschr. 1888, N. 18—20.

Metrik der Römer.

I. Die Entwickelung der metrischen Kunst bei den Römern.

204. 1. In der frühesten Periode entwickelte sich auf italischem Boden sowohl die religiös-sakrale Dichtung, wie die rein volksmässige der Fescenninen, Sprüche, Triumph- und Klagelieder unabhängig von griechischem Einflusse auch in der äusseren Form, und was an Resten davon auf uns gekommen ist, fügt sich nicht den Normen griechischer Metrik. Aller Wahrscheinlichkeit nach schloss sich der älteste italische Versbau in den Vershebungen so viel als möglich an die betonten Silben der gewöhnlichen Rede an und nahm auf die Quantitätsverhältnisse wenig oder gar keine Rücksicht, hatte sie jedenfalls nicht zu seinem ordnenden Prinzipe.

2. Die frühesten Erzeugnisse der Kunstdichtung und die ältesten Inschriften tragen in ihrer metrischen Form, dem sogenannten *metrum Saturnium*, noch den Stempel dieser nationalen Entwickelung: so die *Odyssia* des Livius Andronicus, das *Bellum Punicum* des Naevius, die *Elogia* der Scipionen und andere Inschriften in saturnischem Masse, wenn auch in dieser Zeit schon griechische Einflüsse in der Versbildung sich geltend gemacht haben können. Aber, da dieselben Dichter im römischen Drama die griechischen Metra zur Anwendung brachten, wurde allmählich die nationale Form der Dichtung zurückgedrängt und kam in der Litteratur zu keiner weiteren Entwickelung; jedoch lebte die alte Dichtweise im Volke weiter, bis sie in der sogenannten rhythmischen Poesie ihre Auferstehung feierte.

3. Mit der Einführung des griechischen Dramas in lateinischer Sprache beginnt eine neue Epoche der römischen Versbildung. Wie im Inhalte so schlossen sich auch in der Form die Schöpfer des römischen Dramas, die selbst nicht geborene Römer, sondern Griechen[1]) oder griechisch

[1]) Sueton. de illustr. gr. p. 1: *antiquissimi doctorum ... iidem et poetae et oratores semigraeci erant, Livium et Ennium dico, quos utraque lingua docuisse domi forisque adno<ta>tum est.*

redende Italiker waren, an die in ihrer Zeit herrschende Praxis der scenischen Dichtung der Griechen an, in der Tragödie wie in den verschiedenen Formen des Lustspiels. So wurde mit dem griechischen Drama auch die griechische Metrik auf römischen Boden übertragen.

Die erste Periode dieser gräcisierenden Verskunst der Römer zeigt bei allem Bemühen, die griechische Technik in der fremden Sprache zur Anwendung zu bringen, doch noch eine gewisse Freiheit in der Nachbildung der fremden Kunstformen und lässt die nationalen Eigentümlichkeiten und Gewohnheiten noch in ausgedehntem Grade zu ihrem Rechte kommen. Vielfache Übereinstimmung des rhythmischen Iktus mit dem grammatischen Accente und die deutlich hervortretende Abneigung, in gewissen Fällen nichtbetonte Silben in die Hebung und betonte in die Senkung des Verses treten zu lassen, Schwanken und Unsicherheit in den Quantitätsverhältnissen, Vorliebe für Allitteration und Gleichklang, Häufigkeit aller Arten von Vokalverschleifung, geringe Empfindlichkeit gegen den Hiatus, grosse Freiheit in der Behandlung der Senkungen des Verses, welche meist ebensowohl durch eine Länge oder zwei Kürzen wie durch eine einzelne Kürze gebildet werden können, charakterisieren diese Periode im Gegensatze zu der späteren römischen Dichtung. Sie lässt sich als die Periode der freieren Nachahmung der griechischen Metra bezeichnen.

Nachgebildet wurden die Metra des Dramas der damaligen Zeit, vor allen andern der iambische Trimeter, dann die trochäischen, iambischen und anapästischen Langverse (s. §§ 89. 99. 82) und die entsprechenden hypermetrischen Systeme. Für die gesungenen Teile des Dramas oder Cantica kamen auch Kretiker, Bacchien, vereinzelt Ioniker und Choriamben, Daktylen und Glykoneen zur Anwendung, wobei die Formen des zeitgenössischen Singspiels als Vorbild dienten.

Hauptrepräsentanten sind die älteren scenischen Dichter; jedoch bewahrte die scenische Poesie bis in die ciceronische Zeit viele Eigentümlichkeiten dieser Periode sowohl in der Komödie wie in der Tragödie, freilich mit gewissen Modifikationen, wie sie die fortschreitende Entwickelung mit sich brachte. Plautus zeichnete sich durch die grosse Mannigfaltigkeit seiner Metra und den sicheren Takt in ihrer Auswahl aus; Terenz ist zwar regelmässiger und gefeilter in seiner Verstechnik, aber er beherrscht nicht eine so grosse Fülle metrischer Formen wie jener, sondern begnügt sich mit einer geringen Zahl von Massen, fast ausschliesslich iambischen und trochäischen; die anapästischen kommen bei ihm gar nicht zur Anwendung, Bacchien, Kretiker und andere lyrische Masse nur ganz vereinzelt. Die späteren Sceniker beschränkten sich immer mehr in den metrischen Formen und hielten sich fast ausschliesslich an den iambischen Senar und den trochäischen Septenar.

Auch in der nationalen Dichtgattung der Satire kam die freiere Nachahmung der griechischen Masse, namentlich bezüglich der Senkungen in den iambischen und trochäischen Versen, noch bei Ennius, Lucilius und Varro zur Geltung; ebenso in den *mimi* des Publilius Syrus und sogar

noch, freilich mit gewissen Beschränkungen, im 1. Jahrhundert n. Chr. in den Fabeln des Phaedrus.

4. Von der ursprünglichen Freiheit der Nachahmung ging die römische Dichtung zu strenger Nachbildung der griechischen Metra über durch die Einführung des daktylischen Hexameters. Der Unsicherheit und dem Schwanken der Silbenquantität wurde nunmehr ein Ende gemacht, die Rücksicht auf den Wortaccent trat mehr und mehr zurück, ohne dass deswegen die Anwendung der Allitteration aufgegeben wurde, die grosse Freiheit in der Behandlung der Verssenkungen und in der Auflösung der Hebungen wurde wesentlich beschränkt, auch die Menge der Vokalverschleifungen herabgemindert, die Empfindlichkeit gegen den Hiatus aber gesteigert. Q. Ennius (239—169 v. Chr.), der den epischen Vers der Griechen in seinen *Annales* zuerst zur Anwendung brachte und gleichzeitig auch dem elegischen Distichon einen Platz in der römischen Dichtung verschaffte, wurde dadurch der Begründer einer neuen Epoche der römischen Metrik. Zwar bestand in der scenischen Poesie auch nach ihm noch die ältere Freiheit fort bis an das Ende der Republik, ebenso in den Iamben und Trochäen der Satire, zu deren Versformen Ennius noch den vielgestalteten sotadeischen Vers hinzufügte; aber der daktylische Hexameter ist von nun an das Hauptmetrum der römischen Dichtung geblieben, und auf dem damit geschaffenen Boden ruhte die ganze Entwickelung der Folgezeit.

Ennius' nächster Nachfolger in der Technik des daktylischen Masses war nächst Hostius, dem Fortsetzer seines Epos, der Satiriker C. Lucilius, der sich auch des Distichons bediente. Sein Versbau erschien der späteren Generation als nachlässig und unvollkommen.[1]) C. Lucretius (97—51 v. Chr.), welcher den Hexameter zuerst im didaktischen Gedichte anwandte, wandelte gleichfalls noch ganz in Ennius' Bahnen,[2]) wenn er auch einen unverkennbaren Fortschritt in der Technik verrät.

5. Aber die jüngere Generation that einen weiteren Schritt vorwärts. Hatten sich Ennius und seine Anhänger fast ausschliesslich auf den Hexameter beschränkt — denn das Distichon fand noch wenig Pflege —, so versuchte es Laevius nun auch die Formen der lyrischen Dichtkunst der Griechen nachzubilden, und der gelehrte M. Terentius Varro (116—27 v. Chr.), der erste metrische Theoretiker der Römer (§§ 10. 16), führte in seinen *Saturae Menippeae* neben den früher gebräuchlichen Versformen eine nicht geringe Anzahl bisher noch fremder Bildungen seinen Landsleuten vor[3]) oder gestaltete jene nach griechischem Muster um.

6. Diese beiden Männer wurden die Vorgänger des jüngeren Dichterkreises, der in bewusstem Gegensatze gegen Ennius und seine Nachahmer sich an die damals vielgelesenen Alexandriner anschloss[4]) und in strenger Beobachtung ihrer Technik die bei ihnen besonders beliebten

---

[1]) Horaz fällt über ihn kein günstiges Urteil Sat. I, 4, 9, wobei er wohl namentlich die Prosodie im Auge hat.

[2]) Vgl. Lucret. I, 117 f.

[3]) Cicero Acad. post. 1, 9 *varium et elegans omni fere numero poema.*

[4]) Cicero nennt sie *οἱ νεώτεροι, cantores Euphorionis.* Tusc. III, 45. ad. Attic. VII, 2.

Versmasse nachbildete und bei den Römern in Aufnahme brachte. Auch der Hexameter wurde von ihnen nach alexandrinischem Muster behandelt, das bisher wenig kultivierte elegische Distichon kam im Epigramm und in der Elegie in ausgedehntem Masse zur Anwendung, die iambischen und trochäischen Verse wurden nach strengen Grundsätzen gebaut, die Choliamben, Hendekasyllaben, Priapeen wurden beliebte Formen; auch von Anakreon und den Lesbiern wurden z. B. die glykoneischen Systeme, die sapphische Strophe und die Asklepiadeen übernommen. Die Hauptvertreter dieser Richtung sind Valerius Catullus, Licinius Calvus, Helvius Cinna, Furius Bibaculus und in seinen späteren Jahren P. Varro von Atax (82—37 v. Chr.).

7. Ihre höchste Blüte und Vollendung erreichte bei den Römern die poetische Kunst überhaupt und die metrische Technik insbesondere in der augusteischen Zeit. In ihr wurden die früher eingeführten Metra, vor anderen der heroische Vers und das elegische Mass, mit feinem Kunstverständnis und geläutertem Geschmacke dem Charakter der lateinischen Sprache gemäss weiter fortgebildet und vervollkommnet durch Vergil, Tibull, Properz und Ovid, von denen der letzte als das vollendetste Muster in der Technik des römischen Versbaues gilt. Horaz schloss sich in der Nachbildung griechischer Metra nicht mehr wie Catull vorwiegend an die Alexandriner an, sondern ging auf die älteren griechischen Vorbilder zurück, in den Epoden auf Archilochos,[1] in den *carmina* auf Alkaios,[2] und passte die neuen Formen den Eigentümlichkeiten seiner Muttersprache mit feinem Takte und glücklichem Erfolge an.[3] Auch dem Hexameter liess er in seinen *Sermones* eine Behandlung zu teil werden, die als entschiedener Fortschritt gegenüber den Härten des Lucilius gelten muss, wie dies besonders in den Episteln hervortritt. — In dieser Zeit verliess auch das Drama, wenigstens in der Tragödie, die alten Formen der scenischen Poesie: auch hier wurde der strenge Bau der iambischen und trochäischen Verse üblich und in den Gesängen neben den anapästischen Systemen die neugelernten lyrischen Metra angewendet.

8. In der nachaugusteischen Zeit trat keine Bereicherung der metrischen Formen mehr ein, sondern man beschränkte sich auf die bisher überkommenen und strebte nur nach vollkommener Beherrschung ihrer Technik. Die Dichter gingen nicht mehr auf die griechischen Originale selbst zurück, sondern hielten sich an die grossen Muster der eignen Nation, insbesondere an Vergil und Ovid für den Hexameter und das Distichon, an Horaz in der Satire und der Lyrik. Den alten Senarius

---

[1] Hor. Epist. I, 19, 23 *Parios ego primus iambos ostendi Latio numeros animosque secutus Archilochi.*

[2] Atil. Fortun. p. 294, 8 K. *partim a veteribus Graecis transtulit, partim sibi ipse composuit.*

[3] W. Christ, Die Verskunst des Horaz im Lichte der Ueberlieferung, München 1868, weist die Uebereinstimmung des horazischen Versbaues mit den damals herrschenden Anschauungen der metrischen Doktrin nach. Er folgte einer Theorie, die den Vers in zwei Kola zerlegte, und zwar nicht bloss den Hexameter. Vgl. auch A. Kiessling, Die metrische Kunst des H. in s. Ausgabe I. Bd. (Berlin 1884) p. VII u. XIV.

der Komödie mit Spondeus an den geraden Stellen hielt noch im ersten nachchristlichen Jahrhundert Phaedrus in der Fabeldichtung (s. nr. 3) fest, der im übrigen grosse Sorgfalt verrät. Die Strenge im Versbau, auf den allgemein eine grosse Sorgfalt verwendet wurde, artete zuweilen in Pedanterei aus, aber das feine Verständnis für den geistigen Inhalt der Form ging mehr und mehr verloren. Der Versuch des Seneca in einzelnen seiner Cantica aus den Teilen horazischer Metra neue Systeme zusammen zu setzen, verrät grosse Geschmacklosigkeit, aber entspricht der Theorie der Zeit von der *procreatio numerorum* (s. S. 70 u. 73).

Infolge der gelehrten Bestrebungen unter Hadrian und den Antoninen machte sich im 2. Jahrhundert eine hervortretende Neigung für die ältere Litteratur und ein Zurückgreifen auf die Formen der voraugusteischen Dichtung geltend. Allerlei künstliche Formen wurden hervorgesucht und metrische Spielereien waren beliebt, es herrschte eine Polymetrie wie einst bei Varro und Laevius,[1]) auch iambische und trochäische Verse mit unreiner Senkung traten wieder auf. Zu der Schule dieser *poetae novelli*[2]) gehören Septimius Serenus, Annianus, Terentianus Maurus, Alphius Avitus.

9. Die spätere Kaiserzeit bewahrte sich zwar noch lange in engem Anschlusse an die klassischen Muster eine grosse Korrektheit der Form, aber das Gefühl für das Ethos der verschiedenen Metra ging immer mehr verloren und Missgriffe in der Wahl derselben wurden immer häufiger, Verskünsteleien und metrische Spielereien kamen sehr in Aufnahme. Ausser dem Hexameter, dem Senar und dem elegischen Distichon waren besonders der trochäische Septenar, der iambische Dimeter und zeitweise der phaläcische Hendekasyllabus beliebte Versformen. Strophenbildungen mannigfacher Art finden sich bei Ausonius, Prudentius und Boethius.

10. Je mehr aber die Quantitätsunterschiede in der Aussprache des täglichen Lebens unter dem Einflusse des Accents sich abschwächten und das Bewusstsein für sie den Dichtern abhanden kam, desto natürlicher war es, dass die Alleinherrschaft der aus dem Griechischen entlehnten Verskunst erschüttert wurde. Seit dem 3. Jahrhundert kam allmählich das alte nationale Prinzip des Versbaues, welches das Zusammenfallen des Versiktus mit den betonten Silben forderte, von neuem wieder zur vollen Geltung. Besonders waren es die christlichen Dichter, welche auch in dieser Hinsicht den Bruch mit der heidnischen Litteratur nicht scheuten und das naturgemässe, in der Volksdichtung wahrscheinlich nie völlig erstorbene Prinzip des Versbaues wieder zu Ehren brachten. Das Schwinden des Gefühls für die Quantitätsverhältnisse zeigt sich schon bei Commodian (c. 250 n. Chr.); in Augustinus' *Psalmus contra partem Donati* aber hat die Quantität der Silben bereits keine Bedeutung mehr für den Versbau.

---

[1]) Mar. Vict. p. 171. *nullus fere poetarum est, qui vel lyrica vel fabularum choros scripserit, qui non sibi aliquod proprium genus ob commendationem ac memoriam sui nominis finxerit.*

[2]) Terentianus M. v. 2528. 1973. 383. 400. 1922. Diomed. in Gramm. Lat. I, 516 f. nennt sie *neoterici*.

Vgl. L. Müller, De re metr. lib. I, p. 50—95; Summarium cap. I. § 3—9; Metrik p. 71—80; Q. Ennius, Eine Einleitung in d. Studium d. röm. Poesie, St. Petersburg 1884. — W. S. Teuffel, Geschichte d. röm. Litteratur, 4. A. v. L. Schwabe, Leipz. 1881. 82. — R. Westphal, Griech. Metrik II², 36—63. — Fr. Ritschl, Opusc. IV, p. 401 ff. — W. Meyer, Anfang u. Ursprung d. lat. u. griech. rhythm. Dichtung, München 1885 (akad. Abh.). — O. Ribbeck, Geschichte d. röm. Dichtung, Stuttgart 1887/91, 3 Bde. — M. Manitius, Geschichte der christl.latein. Poesie bis z. Mitte des 8. Jahrh., Stuttgart 1891. — L. Vernier, La versification lat. populaire en Afrique, Revue de philol. XV (1891) p. 14 sq.

2. Die Metra der Römer.

I. Die nationale Form der italischen Dichtung.

205. Die ältesten Reste italischer Poesie, wie sie uns in sacralen Gesängen und religiösen Liedern vorliegen, haben, soweit sich auf einem so unsicheren Gebiete überhaupt ein festes Urteil bilden lässt, einen rhythmischen Bau, bei welchem die erst in späterer Zeit aus der griechischen Metrik übernommene Rücksicht auf die Silbenquantität nicht zur Geltung kommt (‚*numerus italicus*'‘).

Es sind Reihen von je vier Hebungen, meist je zwei oder drei zu einem Langverse vereint, zuweilen aber auch in ihrer Vereinzelung als selbständiger Vers dienend, bei denen die Hebung nicht an die Länge geknüpft und die Senkung nicht immer durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist, sondern durch längeres Verweilen der Stimme auf der Hebungssilbe ersetzt wird. Dazu kommt eine nicht fest geregelte, aber doch ziemlich häufige Anwendung der Allitteration, indem zwei oder drei Wörter im Verse, auf denen ein besonderer Nachdruck ruht, denselben Anlaut haben. Vgl. das Gebet an Mars bei Cato *de re rust.* c. 141:

Márs páter té précor | *quaésóque úti síes* | *vólens própítiús*
míhí dómó | *fámiliáeque nóstráe* u. s. w.,

das Gebet an Jupiter Dapalis ebend. c. 132:

Júpitér Dapálís | *quód tíbi fíerí* | *opórtet ín dómó*
famíliá méá | *culígnam víni dápí* |
éius réi érgó | *mácte illáce dápé* | *póllucénda éstó.*

Hierher gehören ferner das stark allitterierende Gebet der Tafeln von Iguvium (VI. B., 54): *Serfe Martie* u. s. w. und andere ‚*carmina precationum*‘ bei Westphal, Gr. Metrik II, 36 ff. = III³, 1, p. 66 ff. und R. Peter, De Romanorum precationum carminibus p. 67 ff. (in Comment. philolog. in honorem Reifferscheidii Vratisl. 1884).

206. 1. Eine weiter fortgeschrittene Entwickelung italischer Versbildung stellt sich dar in dem saturnischen Metrum (*versus saturnius* oder *Faunius*), welches nicht bloss in alten Liedern und Sprüchen, sondern auch in Inschriften und litterarischen Erzeugnissen der vorennianischen Kunstdichtung zur Anwendung gebracht ist,[1]) in den Grabschriften der

---

[1]) Festus s. v. Saturno p. 133 ed. Rom.: *Versus quoque antiquissimi, quibus Faunius fata cecinisse hominibus videtur, Saturnii appellantur, quibus et a Naevio bellum Punicum scriptum est et a multis aliis plura composita sunt.* — Varro de ling. Lat. VII, 36 *Hos <Faunos> versibus quos vocant Saturnios in silvestribus locis traditum est solitos fari futura.*

Scipionen, dem Hymnus zu Ehren der Juno Regina und der lateinischen Übersetzung der Odyssee von Livius Andronicus, dem *Bellum Punicum* des Naevius.[1])

Grabschrift des L. Scipio Barbatus (Konsul vom Jahre 298). CIL. I 38.

Cornelius Lucius Scipio Barbatus
Gnaivod patre prognatus, fortis vir sapiensque e. q. s.

Anfang der *Odyssia* des Andronicus:

Virum mihi, Camena, insece versutum.

Aus Naevius' *Bellum Punicum:*

Immolabat auream victimam pulcram.

Die spätere Zeit hatte nach Einführung der griechischen Verskunst das Verständnis für den Bau dieses nationalen Masses (‚*numerus horridus*‘ bei Horat. Epist. II, 1, 157; vgl. Cic. Brut. 19) verloren und suchte es in die Schablone griechischer Regeln zu zwängen,[2]) und die Neueren haben trotz eifriger Forschung sich noch nicht über die wesentlichsten Punkte in betreff seines Baues einigen können.

Ziemlich allgemeine Übereinstimmung herrscht darüber, dass der Vers aus zwei Gliedern (Hemistichien) besteht, welche eine Cäsur von einander scheidet, dass in der Kommissur dieser beiden Glieder Hiatus vorkommt, dass in der Verssenkung bald eine Länge, bald eine oder zwei Kürzen stehen, aber auch zuweilen fehlen, dass endlich als Schmuck des Verses sich hin und wieder Allitteration in zwangloser Weise vorfindet. Aber über das Prinzip des Versbaues, über Zahl und Beschaffenheit der Hebungen besteht grosse Meinungsverschiedenheit: die einen lehren, die Hebung könne nur durch eine lange oder zwei kurze Silben dargestellt werden, der Vers sei also nach den Normen der quantitierenden Metrik gebaut; die andern hingegen behaupten, die quantitierende Messung sei ohne arge Gewaltsamkeit in der Silbenmessung und ohne grosse Abweichungen von dem sonst üblichen Werte der Silben nicht durchführbar, und treten unter Hinweis auf das augenfällige Zusammentreffen von Wortaccent und Versictus in der zweiten Vershälfte für accentuierende Messung ein. So stehen zwei wesentlich verschiedene Auffassungen einander gegenüber.

2. Die Vertreter der Quantitätsmessung (Ritschl, Havet, Christ, L. Müller u. a.)[3]) erklären im Anschluss an die Theorie der römischen Metriker den Saturnius für einen sechsfüssigen Vers mit Anakrusis und

---

[1]) Zusammengestellt sind die Reste der saturnischen Dichtungsform ausser bei Havet, L. Müller, Bährens frgm. poet. R. p. 6 sqq. neuerdings von W. M. Lindsay, Americ. Journal of philol. XIV, 144—156.

[2]) Caesius Bassus in Keils Gr. Lat. VI, 265. *De Saturnio versu dicendum est, quem nostri existimaverunt proprium esse Italicae regionis, sed falluntur, a Graecis enim variis et multis modis tractatus est.* Terent. M. 2497. Mar. Vict. III 18. Plot. Socerd. p. 531.

[3]) Auch Westphal, welcher den Saturnius als Uebergang von der nicht quantitierenden Verskunst zu der quantitierenden betrachtet, nahm in seiner Metrik vom Jahre 1867 an, dass wenigstens in den Hebungen des Verses der Prosodie Rechnung getragen sei, hat sich aber in der 3. Auflage der accentuierenden Theorie zugeneigt. Vgl. auch s. Allgem. Metrik d. indogerm. und semit. Völker (1893), S. 229 ff.

Cäsur nach der 4. Senkung (dimeter iambicus catal. und troch. ithyphallicus) oder selten nach der 3. Hebung:

⏓ ⏑́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́ –

Dabúnt malúm Metélli Náevió poétae.

– ⏑́ – –́ – –́ | ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑́ ⏑ –́ –

oblíti súnt Romaé | loquiér latína língua.

Sie lehren — von unwesentlicheren Verschiedenheiten abgesehen —: die Hebung wird ohne Rücksicht auf den Wortaccent durch eine Länge oder zwei Kürzen gebildet, die Senkung durch eine Kürze, eine Länge oder — jedoch nicht am Schlusse der Halbverse — durch zwei Kürzen; auch völlige Unterdrückung der Senkung ist statthaft, am häufigsten nach der 2. Hebung des zweiten Halbverses (*Samnio cepit* –́ ⏑ –́ . –́ –; *praédícit cástus*), seltener nach der 2. des ersten (*aetate quom parva* – –́ ⏑ –́ . –́ –), nie an 1. und 4. Stelle, nicht leicht zweimal in einem Verse, nie zweimal in einem Halbverse. — Hiatus kommt öfters vor in der Cäsur, aber er wird auch sonst nicht völlig gemieden. Kurze Schlusssilben zwei- oder mehrsilbiger Wörter werden unter dem Einflusse des Iktus als Längen behandelt, z. B. *tuqué, atqué, nequé, patré, deindé, omniá, sagminá, capitibús, subigít, insecé*; ja sogar als gedehnte Längen, wenn die Senkungssilbe hinter ihnen fehlt. Sie messen also:

Cornéliús Lucíus | Scípió Barbátus.
Virúm mihí, Caména, | ínsecé versútum.
Eorúm sectám sequúntur | múlti mór-táles.
noctú Troiád exíbant | cápitibús opértis.
Mors pérfecít, tu ut éssent | ómniá brévia.

Anmerkung. Mit Recht wird diesem Versschema gegenüber die Notwendigkeit hervorgehoben, der letzten Silbe jedes Halbverses die rhythmische Geltung einer Hebung zuzugestehen, also vier Hebungen in jedem Gliede anzuerkennen:

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́

Vgl. K. Bartsch, De saturn. Vers und die altdeutsche Langzeile, Leipz. 1867, p. 35 und 44.

3. Die accentuierende Theorie (O. Keller, R. Thurneysen, R. Westphal, F. Ramorino, W. M. Lindsay, W. Deecke, J. Draheim u. a.) lautet bei Keller — unter Berufung auf den Schol. zu Verg. Georg. II, 385 und Unterscheidung einer älteren roheren und jüngeren strengen (epischen) Form des Saturnius, die in der 3. und 4. Scipioneninschrift und in den Fragmenten des Livius und Naevius angewendet sei — in ihren Hauptpunkten: Der Vers besteht aus abwechselnden betonten und unbetonten Silben, auf deren Quantität gar nichts ankommt. Er zerfällt durch Cäsur in zwei Halbverse, deren jeder sich durch eine Nebencäsur in der Regel wieder in zwei Teile zerlegt. Der erste Halbvers hat drei Hebungen, der zweite gewöhnlich auch drei, zuweilen aber nur zwei und dann meistens einen tonlosen Vorschlag. In der Regel werden je zwei Tonsilben durch eine unbetonte getrennt, nur zwischen die 2. und 3. Hebung fallen immer zwei unbetonte, aber auch anderweitig kann die Senkung aus zwei Silben bestehen, meist am Schlusse. Das Zusammenstossen betonter Silben wird durchaus gemieden. Die Zahl der Silben im strengen epischen Saturnius ist am häufigsten dreizehn, sieben in der ersten, sechs in der zweiten

Vershälfte. Der Hiatus ist innerhalb der Halbverse nicht zugelassen, aber am Schlusse derselben erlaubt. Beispiele:

Dábunt màlum Metélli | *Naéviò poétae.*
Vírum mìhi, Caména, | *ínsecè versútum.*
Eòrum sèctam sequúntur | *múlti mortáles.*

4. Wenn also das Problem des saturnischen Verses noch nicht als gelöst betrachtet werden kann, so hat doch in der neueren Zeit die Zahl der Gegner der quantitierenden Messung erheblich zugenommen, und selbst entschiedene Vertreter derselben sind ihr untreu geworden. Die Quantitätstheorie des Saturnius steht im Widerspruche mit der lateinischen oder richtiger italischen Betonungsweise[1]) und vereinigt sich schlecht mit der in ihm hervortretenden Vorliebe für Allitteration.[2]) Die Rhythmisierung ⏒ –́ ⏒ –́ in Versanfängen wie *consol censor, facile facteis, donu danunt* widerspricht ebenso der natürlichen Aussprache der Wörter, die den Ton auf der ersten Silbe tragen, wie dem Wesen der allitterierenden Verbindung, die sich an die Hebungssilben anschliesst. Dass dieselben Männer, welche sich als erste der griechischen Versformen für lateinische Dichtung bedienten, Livius Andronicus und Naevius, es nicht vorher oder gleichzeitig mit einer auf wesentlich anderem Prinzip beruhenden Versbildung versucht haben könnten, ist keineswegs selbstverständlich; denn es war sehr wohl möglich für einen Vorkämpfer neuer Formen, selbst noch im Anschluss an die Tradition sich der älteren eine Zeitlang zu bedienen und gleichzeitig oder später für die aus der Fremde eingeführte Dichtkunst thätig zu sein.

Wenig glaublich und in vielen Fällen nicht ohne Schwierigkeit durchführbar ist der Gegensatz von steigendem Rhythmus im ersten Versgliede des Saturnius und fallendem im zweiten, den die quantitierende Theorie annimmt. Gleichmässigen Rhythmus für beide Hemistichien anzunehmen erscheint von vornherein bei einem volksmässigen Metrum als das natürlichste. Der zweite Halbvers aber zeigt fallenden Rhythmus in weitaus überwiegendem Vorkommen:

Naevio poetae –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –
leibereis lubentes

oder *filios Barbati* –́ ⏑ –́ – –́ –
victus est virtutei;

auch mit zwei Längen an erster Stelle:

voto hoc soluto –́ – –́ ⏑ –́ –
adprimus Patroclus;

aber auch mit einer Kürze im Anlaut und zuweilen iambischem Schlusswort:

pǎrisuma fuit *hǒminum_fortunas.*

Die Silbenzahl beschränkt sich nicht auf sechs, wie in den obigen Beispielen, sondern ist bald grösser bald kleiner. Gliedformen von sieben Silben haben gewöhnlich eine zweisilbige Senkung (Doppelkürze):

---

[1]) Vgl. Fr. Skutsch, Jahresb. f. roman. Philol. I S. 32.

[2]) Edm. Stengel, Gröbers Grundr. d. roman. Philol. II, 17.

regibus subigendis –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –
ad suos populares –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –

maxumas legiones, fortis vir sapiensque, conterit legiones.

Fünfsilbige Glieder ermangeln der einen Senkungssilbe:

prae-dicit castus –́ . –́ ⏑ –́ ⏒
multi mor-tales –́ ⏑ –́ . –́ –.

Ähnlich *fu-isse vĭrum, dŏ-mum venisse, ma-gnique Atlantes; victimam-pulcram, filii- Terras, crebro con-demnes, strenui- vĭri.*

Sechssilbige Formen mit anapästischem oder tribrachischem Auslaut fügen sich der Analogie der eben besprochenen am leichtesten, wenn man die beiden Kürzen als aufgelöste Hebung betrachtet und Unterdrückung der zweiten Senkung annimmt:

–́ ⏑ –́ . ⏑́⏑ –

Scípió- rĕcipit; máxumé- mĕreto; filiúm- dŏcuit.

Doch ist die Möglichkeit einer Messung –́ ⏑ –́ . ⏑́ ⏑ –́ in diesem Falle nicht unbedingt auszuschliessen, da ja auch sonst eine einfache Kürze als Hebungssilbe erscheint. Es würde sich damit eine zweitaktige Nebenform des zweiten Gliedes ergeben:

Scípiò récipìt; máxumè méretò; filiàm dócuìt,

die auf eine entsprechende Messung der Grundform schliessen liesse:

Naéviò poétaè; leíbereìs lubéntès;
hŏminùm fortúnaè; cónterìt legiónès.

Auf eine zweitaktige Grundform deutet aber sehr entschieden die Bildung des ersten Halbverses, des Vordergliedes im Saturnius hin. Wer nicht durch das Schema der Quantitätstheorie beeinflusst ist, wird ohne alles Bedenken folgende Messung als naturgemäss anerkennen:

Mágna sàpiéntià –́ ⏑ ⏑̀ ⏑ | –́ ⏑ ⏒
dédet tèmpestátebùs ⏑́ – –̀ – | –́ ⏑ ⏒
tópper fàcit hŏminès –́ – –̀ ⏑ | ⏑́ ⏑ –̀
ímmolàbat aúreàm –́ ⏑ –̀ ⏑ | –́ – ⏒
mágnum stùprum pŏpulò –́ – –̀ – | ⏑́ ⏑ –̀
pŏpulì primáriùm ⏑́ ⏑ –̀ – | –́ ⏑ ⏒

und in Fällen, wo im Vordergliede eine Senkungssilbe unterdrückt ist, wie vorher im zweiten Gliede, messen:

Hónc- oìno ploírumè –́ . –̀ ⏑ | –́ ⏑ –̀
Héc- cèpit Córsicà –́ . –̀ – | –́ ⏑ –̀
sín ìllos déserànt –́ . –̀ – | –́ – –̀.

Auch bei spondeischem Ausgange des Vordergliedes ist der gleiche Rhythmus aufrecht erhalten in Fällen wie.

cónsol cènsor aídilìs
ánnos gnàtus vígintì
vĭrum mĭhi Cámenà
sáncta pùer Sáturnì
rés- dìvas édicìt.

Das Vorderglied erscheint aber auch in längerer Form und zwar dann in der Regel achtsilbig und in einer Gestalt, die auf eine akatalektische

Bildung schliessen lässt, welche der bisher betrachteten katalektischen rhythmisch gleichwertig ist und recht wohl mit ihr abwechseln konnte:

⏒́ ⏓ –̀ ⏓ | ⏒́ ⏓ –̀ ⏓

hóc est fàctum mŏ́numèntum
duéllo màgno dírimèndo
mágnum nùmerúm triùmphat
fácile fàcteis súperàses
fléntes àmbae ábeùntes
sénex frètus píetàte
tránsit Mèlitám Romànus
úrit pòpulátur vàstat
déque mànibús dextràbus.

Der Saturnius stellt sich bei dieser Betrachtung als ein zweigliederiger Vers von fallendem Rhythmus in beiden Vershälften dar. Beide Hemistichien sind von rhythmisch gleicher Grösse; jedes der beiden Glieder besteht aus zwei dipodischen Takten, hat also zwei Haupthebungen und zwei Nebenhebungen; das erste Glied schliesst gewöhnlich katalektisch, zuweilen aber auch akatalektisch; das zweite gewöhnlich brachykatalektisch (–́ . –̀), zuweilen aber vielleicht auch katalektisch (⏑́ ⏑ –̀). Die Hebungen sind nicht immer durch lange und nur ausnahmsweise durch zwei kurze Silben, aber gar nicht selten auch durch einfache Kürzen, jedoch — zwar nicht ausschliesslich, doch mit Vorliebe — durch tontragende Silben gebildet; die Senkungen sind frei, sie können durch eine Kürze, durch eine Länge, auch durch zwei Kürzen gebildet oder auch unterdrückt d. h. mit der vorangehenden Hebungssilbe vereint werden. Die Nebenhebungen des Einzeltakts begnügen sich mit schwachbetonten Silben, zuweilen sogar unbetonten Kürzen, namentlich in längeren Wörtern. Für die Haupthebungen aber wird eine starkbetonte Silbe gewählt, gleichgültig ob sie lang oder kurz ist. Der starke Ton aber war in der älteren Sprache der Italiker noch nicht durch die Tondauer der vorletzten Silbe gebunden, sondern konnte auch bei langer Paenultima die drittletzte treffen, sowohl die Stammsilbe in Wörtern wie *aídilis, vírtutei, Cámena, Sáturni, nárrato, sédcto,* als die Präposition in Kompositis wie *prógnatus, défecit, dífeidens, óblitus, pércontat* u. dgl. Vgl. W. Corssen, Aussprache II 892 und d. Verf. in Wochenschr. f. klass. Philol. I (1884), 46 ff.

Hiernach würde sich folgende Messung ergeben:

Córnelìus Lúciùs Scípiò Barbátùs
Gnaívod pàtre prógnatùs, fórtis vìr sapiénsquè,
quóius fòrma vírtuteì párisùma fúìt.
Cónsol cènsor aídilìs queí fuìt apúd vòs
Taúrasìa Císaunà Sámniò cépìt.
Súbigit òmne Loúcanàm ópsidèsque abdoúcìt.
Vírum mìhi, Cámenà, ínsecè versútùm.
Dábunt màlum Métellì Naévìò poétaè.

Die Schriften über den Saturnius stellt zusammen L. Havet, De Saturnio Latinorum versu, Paris 1880, p. 449—458; wir heben hervor K. O. Müller zu Festus p. 397. — F. Ritschl, Opusc. IV, p. 83. — A. Spengel, Philol. XXIII, p. 80 ff. — F. Bücheler,

Jhrbb. f. Philol. 87. Bd. (1863) 330 und dessen Anthol. epigr. lat. spec. III, Bonn 1876, 4. (Anthol. Lat. p. II fasc. I, Lips. 1895 p. 1—11. — TH. KORSCH, De versu saturnio, Mosquae 1869.

Später erschienen EUG. MISSET, Le rhythme du vers saturnien in: Lettres chrét. III, p. 88—108, Paris et Lille 1882. — O. KELLER, Der saturn. Vers als rhythmisch erwiesen, Leipzig u. Prag 1883. — R. KLOTZ, Jahresb. XI (1883), 387 ff. 48. Bd. (1886) 117—125 und Altröm. Metrik p. 97 f. u. 318 f. — L. MÜLLER, Quaestiones Naevianae cap. II in s. Ausg. d. Ennius, Petrop. 1885. Ders., Der saturn. Vers u. s. Denkmäler, Leipz. 1885. De re metr.[2] (1894) p. 50 sq. 280 sq. — R. THURNEYSEN, Der Saturnier u. s. Verhältn. z. spät. röm. Volksverse, Halle 1885. — O. KELLER, Der saturn. Vers, zweite Abhdlg., Prag 1886. — FEL. RAMORINO, Del verso saturnio, Milano 1886, 4. u. Rivista di filol. XXII (1894) p. 280 ff. XXIV (1896) p. 254 ff. — E. BAEHRENS in: Fragmenta poet. Roman, Lips. 1886 p. 6 sqq. — H. USENER, Altgr. Versbau, Bonn 1887, p. 76 ff. — C. ZANDER, Versus Italici antiqui, Lund. 1890. — De lege versificationis latinae summa et antiquissima, Lund 1892 (Schr. d. Univers. Lund. 26. Bd.). — De numero Saturnio quaestiones, Lund. 1895. — A. REICHARDT, Der saturnische Vers in d. röm. Kunstdichtung, N. Jhrb. f. Phil. 19. Suppl.Bd. 1892, S. 207—253. — W. M. LINDSAY, The Saturnian metre. I. II. Americ. Journal of philol. XIV (1893) S. 139 bis 170. 305—334. — R. WESTPHAL, Allgemeine Metrik d. indogerm. Völker, Berlin 1893, S. 220—234. — N. SPIEGEL, Der numerus Saturnius, Würzburg. Progr. 1895.

Vgl. ausserdem W. DEECKE, Rhein. Mus. N. F. XLI (1886) 199. Bursian-Müllers Jahresb. 87. Bd. S. 34 ff. — H. DRAHEIM, Wochenschr. f. kl. Phil. 1892 Sp. 1341 ff. 1893 Sp. 61—66 u. 545 ff. 699 ff. 1894 Sp. 1341 ff. 1896 Sp. 323, und Verf. in Jahresber. für klass. Alt.W. 102. Bd. (1899) S. 42—47.

II. Die freiere Nachahmung der griechischen Metra bei den älteren Scenikern und Satirikern.

207. 1. Die nationale Form der italischen Dichtung wurde verlassen und allmählich völlig zurückgedrängt, seit Livius Andronicus,[1]) Naevius und Plautus bei der Einführung des griechischen Dramas auch die griechischen Metra und deren Technik zur Anwendung brachten. Offenbar haben sich die Schöpfer des römischen Dramas in ihrer Versbildung an die hellenische Technik der damaligen Zeit angeschlossen. Allerdings schreibt Marius Victorinus p. 78,22 K. von den römischen Komödiendichtern: *Nostri in modulandis metris seu rhythmis veteris comoediae scriptores sequi maluerunt i. e. Eupolin, Cratinum, Aristophanen;* aber diese Angabe ist augenscheinlich eine irrige. Wir haben zwar von dem griechischen Drama der Zeitgenossen des Naevius und Plautus zu wenig Überreste, um den Zusammenhang der römischen Technik mit der griechischen bis ins einzelne zu verfolgen; aber je länger je mehr ist die Erkenntnis durchgedrungen, dass nicht die alte Komödie, sondern die zeitgenössische Kunst auch im Versbau das Vorbild war, an das sich das römische Drama anschloss. Damals aber war für die hellenische Technik die jüngere euripideische Dichtung immer noch massgebend, vornehmlich in den lyrischen Teilen des Dramas. Der Unterschied zwischen dem Stile der Tragödie und Komödie war, wie es scheint, kein erheblicher.

2. Die Regelung des Versbaues nach dem der griechischen Metrik entlehnten Quantitätsprinzip stand in einem sehr bestimmten Gegensatze zu der früheren Dichtungsform, und die Schwierigkeit, die Sprachsilben in feste Quantitätsregeln einzuordnen war um so grösser, als die griechischen Regeln für die fremde Sprache sich in vielen Fällen als unpassend erwiesen.

---

[1]) Erste dramatische Aufführung im Jahre 240 v. Chr.

Andererseits konnte die Rücksicht auf die Wortbetonung, welche früher den Versbau im wesentlichen bestimmt hatte, nicht völlig schwinden, zumal in der scenischen Poesie, in welcher die Sprache des gewöhnlichen Lebens gehört werden sollte. So blieb die Nachahmung der griechischen Metra zunächst eine freiere und trug noch viele Spuren der alten Dichtform an sich.[1])

208. Die Silbenmessung der scenischen Dichter, welche sich in dieser Periode eng an die übliche Aussprache des täglichen Lebens anschloss und den Nachlässigkeiten und Schwankungen der Volkssprache in vielen Beziehungen Rechnung trug, weist wesentliche Unterschiede gegenüber der festgeregelten Prosodie der späteren (nachennianischen) Verskunst auf. Charakteristisch sind für sie vor anderem die Abstossung auslautender Konsonanten, die geringe Geltung der Position, die pyrrhichische Messung iambischer Wörter und Silbenverbindungen, die Zusammenziehung zweier Silben in eine sowohl innerhalb eines Wortes als bei der Berührung zweier. Der Hiatus hatte noch ein weites Feld und wurde bei Verseinschnitten und Sinnespausen oft zugelassen.

Die Abweichungen der Silbenmessung der Sceniker von den Quantitätsregeln der späteren Zeit lassen sich in folgende Hauptpunkte zusammenfassen: 1. Erhaltung alter Längen, wo die späteren Dichter Kurzmessung eintreten lassen. 2. Abschwächung oder völlige Abstossung auslautender Konsonanten und Vokale. 3. Vernachlässigung der Position, insbesondere bei Zusammentreffen von Muta und Liquida. 4. Kurzmessung von Längen hinter Kürzen in gewissen Silbengruppen, namentlich wenn die Länge die zweite Silbe einer aufgelösten Hebung bildet (◡́◡ statt ◡́ –) und wenn sie die zweite Silbe einer zweisilbigen Senkung ist (◡◡ –́ statt ◡ – –́).

1. Alte Längen sind bei den Scenikern erhalten regelmässig in der Endung *or* bei Verbalsubstantiven auf *or, ōris,* wie Trin. v. 226 *exercitōr* (– – ◡ –), Trin. v. 260 *amōr,* Amph. 229 *imperatōr;* in Komparativen, wie Capt. v. 782 *auctiōr,* in Verbis wie Pseud. v. 848 *fateōr,* in *ecastōr* Mil. v. 1066; oft in den Verbalendungen *at, et, it, is* besonders wenn sie Konjunktiven angehören, wie *fuāt, augeāt* (Adelph. v. 215), *desiderēt* (Mil. v. 1244), *sīt, velīt,* aber auch *egēt* Trin. v. 330, *fīt* Capt. pr. v. 25, *vixīt* Pseud. v. 311, *erīs* Trin. v. 971. Zuweilen im Nominativ der Wörter auf *a* (1. Deklin.), wie Trin. v. 251 *familiā* (◡◡ ◡ –). Vgl. Corssen II, 449 ff.

2. Abschwächung oder völliges Schwinden zeigt sich besonders bei auslautendem *s, m, n, d, t, nt.*

Das schliessende *s* schwindet oft nach kurzem Vokal vor konsonantischem Anlaut, so dass dann keine Position eintritt, insbesondere wo eine kurze Silbe erforderlich ist, wie im Versschlusse – ◡ – oder ◡◡ – ◡ z. B. *núllu(s) sum* Terent. Andr. v. 599, *ésti(s) vos,* oder in der zweiten Silbe einer aufgelösten Vershebung Terent. Andr. v. 353 *túo(s) pater.* Ferner regelmässig vor der Fragepartikel *ne* in den Endungen *is, es: fugisne* wird *fugin, satisne satin, videsne viden* gemessen.

Vor Vokalen ist *s* abgestossen in den Formen *-ust* statt *-us est, -us'* statt *-us es*: *percussust* statt *percussus est, rogaturus'* statt *rogaturus es.*

Auslautendes *m* verklingt regelmässig vor anlautendem Vokale wie in späterer Dichtung; aber auch oft vor Konsonanten, besonders in zweisilbigen Wörtern mit kurzer erster Silbe, so dass sie dann pyrrhichische Messung erhalten, so *enim, quidem, parum.* Aehnlich *n* in *tamen.*

Auslautendes *d* geht oft verloren in *apud, haud* und in den ursprünglich auf *d* schliessenden Ablativformen.

---

[1]) Ueber den Urheber dieser Regelung vgl. O. Ribbeck, Gesch. der röm. Dichtung I p. 18: „Andronikus muss es gewesen sein, der namentlich für die iambischen und trochäischen Verse Grundgesetze, wie sie der Natur der lateinischen Sprache, ihrer im Munde gebildeter Zeitgenossen üblichen Aussprache, Messung und Betonung gemäss waren, feststellte“.

Auslautendes *t* und *nt* verlieren ihre positionsbildende Kraft häufig in zweisilbigen Wörtern mit kurzer erster Silbe, wie *căput, ăgit, dĕdit, hăbent, ămant, stŭdent.*

Auslautendes *ĕ* wurde vor Konsonanten abgestossen in der fragenden Partikel *ne* z. B. *satin, viden, sponden, egon, itan;* ferner in *nempe, quippe, inde, unde* (vgl. *dein, proin, ac, nec, neu, seu*), auch bei *ille, iste.*

3. Vernachlässigung der Position ist regelmässig bei Muta cum liquida ausser bei *gm* und *gn;* es wird also nie *āgrum, lībrum, dūplex, lācrimas* gemessen, sondern stets *ăgrum, lĭbrum, dŭplex, lăcrimas.*

Schwache Position bilden die beiden *l* in *ille (illic)*, dessen erste Silbe ebenso wie die von von *iste* zuweilen ganz verklang (vgl. *ellum* f. *en illum*). Wenn *ille* oder *iste* die Senkung bilden, wie Adelph. 72 *ille quém,* v. 476 *ille bónus,* so kann es also fraglich erscheinen, ob die erste Silbe als Kürze (*ĭlle, ĭste*) zu messen oder Aphäresis anzunehmen ist.

4. Kurz gemessen werden lange Silben, namentlich Positionslängen, aber auch Naturlängen

a) wenn sie hinter einer vom Iktus getroffenen Kürze stehend die zweite Silbe einer aufgelösten Hebung bilden (⏑́ ⏑ statt ⏑́ –):

im Auslaut: *pótĕst, quód ĕst, nóvŏ, hérĭ,* besonders oft bei zweisilbigen Imperativen: *vídĕ, ténĕ, cávĕ, ábĭ.*

im Anlaut: *áge ăccumbe, quíd ĭnterest, séd ĭnterim, quíd ĕxprobras?*

im Inlaut: *pótĕstatem, sátĕllites, Phílĭppeus, simíllumae, dédĭsse.*

b) wenn sie vor einer betonten Hebungssilbe stehend die zweite Silbe einer zweisilbigen Senkung bilden (⏑ ⏑ ⏑́ statt ⏑ – ⏑́):

im Auslaut: *vĭrī cúlpa, vŏlŏ scíre, bŏnās ésse,* auch wenn zwei einsilbige Wörter die Senkung bilden: *ĕt ĭd grátum, ŭt ăd paúca, quĭs hĭc lóquitur.*

im Anlaut: *ăd ŭxórem, ăb ĕxércitu, tĭb(i) ărgénti, sĭn(e) ĭnvídia, pĕr ĕcástor.*

im Inlaut: *măgĭstrátus, fĕrĕntárius, vŏlŭntáte, sŭpĕlléctile, sĕdĕntárius, vĕnŭstátis.*

Das Gebiet der Synizese ist in vielen Fällen nicht leicht von dem der Längenkürzung (s. oben) abzusondern. In zweisilbigen Wörtern wie *eos, tuos, suos, duo* und in dreisilbigen wie *eorum, mearum, duorum,* wenn sie den Iktus auf der ersten Silbe tragen, wie

Trin. 238 *éos cupít, eos cónsectátur* . . . (troch.)

Trin. 278[b] *me aps túo conspectu occúltabo* (anap.)

erscheint es viel natürlicher an Kürzung der zweiten Silbe in *eos* und *tuo* zu denken und diese Wörter pyrrhichisch zu messen (s. nr. 4, a) als Synizese anzunehmen. Vgl. ebd. 302 *túĭs servívi,* v. 295 *mĕŏ modo et*... Dagegen ist es zweifelhafter, ob man Trin. 292[b], *ĕŏsdém* oder *e͡osdém,* ebd. v. 262[b] *áb sŭŏ cóntutu* oder *su͡o* vorzuziehen hat.

Synizese bei *i* an erster Stelle liegt vor in Fällen wie *scio, nescio, omnium; obnoxios, gratias, saviis, gaudiis* (aber *gratiis* und *ingratiis* ist stets dreisilbig bei Plautus u. Terenz).

Einsilbige Messung ist üblich bei *quoi* und *huic,* häufig bei *eius, huius, quoius* und den Casus von Wörtern der fünften Deklination wie *rei, spei.*

Hiatus ist auch bei den alten Scenikern nur unter denselben Bedingungen gestattet, wie bei den griechischen Dichtern, nämlich:

1. bei einem durch Cäsur gebildeten Abschnitt des Metrums, namentlich bei den trochäischen, iambischen in anapästischen Langversen, z. B. in trochäischen Septenare Trin. 907. Men. 219.

Spórtulam cape átque argentum: | *éccos treis nummós habes.*

im iambischen Septenare Mil. 359. 1216. Asin. 651.

Quid aís tu, Sceledre? SC. Hanc rém gero: | *habeo aúris, loquere quídvis;*

im anapästischen Tetrameter Mil. 1014. 1055. Pseud. 597

Exspróme benignum ex te íngenium, | *urbícape, occisor régum.*

aber auch in den kretischen und baccheischen Tetrametern, z. B. Trin. 273; Casin. 149. 178. Men. 968.

glóriam et grátiam: | *hóc probis prétiumst.*

2. bei einem Gedankenabschnitt, insbesondere bei Personenwechsel, in der Regel zugleich mit der Cäsur verbunden, wie Plaut. Trin. 432 im iambischen Senar:

PH. Tempust adeundi. | *LE. Estne hic Philto qui advenit?*

Vgl. Most. 798. Cas. 785. Terent. Phorm. 146. 542. Adelph. 767.

3. bei Interjektionen, wie *o, au, hahahae* z. B. Phorm. 411. 754. 803. Andr. 817. Eun. 696.

4. nach langen Silben, besonders einsilbigen Wörtchen auf langen Vokal oder *m,* unter Verkürzung der Länge, fast nur wenn sie die erste Silbe einer aufgelösten

Hebung bildet wie Trin. 242 *quí amant.* Pseud. 943 *dí ament.* Andr. 744 *mé homo.* Phorm. 419 *né agas;* selten in der Senkung.

209. Dass die Sceniker bei ihrer Versbildung auf den Wortaccent eine grosse Rücksicht genommen haben, ohne doch ein Zusammenfallen mit dem Versiktus zur Grundlage für ihren Versbau zu machen, hat schon Bentley (*Schediasma* p. XVII sq.) bemerkt, und G. Hermann (El. D. M. p. 141. 151) sowie Ritschl (Prolegg. zu Plautus p. CCVII sq.) haben seine Beobachtung bestätigt.[1]) Von anderer Seite ist gegen diese Theorie entschiedener Einspruch erhoben und der Nachweis versucht worden, dass die Übereinstimmung von Wortaccent und Versiktus nicht beabsichtigt sei, sondern in den Gesetzen der lateinischen Betonung und der Beschaffenheit der in Betracht kommenden Versteile ihre natürliche Erklärung finde. Man darf behaupten, dass, wenn auch ein Auseinandergehen von metrischem Iktus und grammatischem Accent oft genug unvermeidlich war, besonders bei iambischem An- und Auslaute der Verse und Versteile, doch die Thatsache einer vielfachen Übereinstimmung feststeht, und es muss anerkannt wurden, dass gewisse Differenzen zwischen Iktus und Accent geflissentlich gemieden wurden; also lässt sich die Behauptung nicht aufrecht erhalten, die Dichter hätten sich um den Wortaccent überhaupt nicht bekümmert oder gar den Widerstreit zwischen ihm und dem Versiktus gesucht.

Die beiden kurzen Endsilben eines drei- oder mehrsilbigen Wortes eine Hebung bilden zu lassen, wird gemieden; nur im 1. Fusse iambischer Verse werden daktylische Wörter mit dem Iktus auf der 2. Silbe wie *omníbus* geduldet. Ferner wird in die 2. Senkung der iambischen und die 1. der trochäischen Dipodie nur in Ausnahmefällen die Tonsilbe eines spondeischen oder anapästischen (bzw. so auslautenden) Wortes gestellt.

210. Eine wesentliche Abweichung von dem Versbau der griechischen Vorbilder zeigt sich in der Unreinheit der Senkungen, welche eine weit grössere Ausdehnung erlangte, als sie bei den griechischen Scenikern gehabt hatte, und namentlich in den iambischen und trochäischen Massen mit geringen Beschränkungen auf alle Füsse des Verses bzw. des Kolon mit Ausnahme des letzten sich erstrecken konnte, aber auch in den kretischen und bakcheischen Versen mehrfach zur Geltung kam. Zwar waren die griechischen Komiker in dieser Freiheit rücksichtlich der stellvertretenden Anapäste im Dialogverse vorangegangen, jedoch in der Zulassung des Spondeus hatten sie sich auf die bestimmten Stellen beschränkt, während von den lateinischen Scenikern auch diesem eine fast unumschränkte Geltung eingeräumt wurde.

Eine zweite Abweichung besteht in der Ausdehnung der Auflösung auf solche Längen, welche nach griechischer Norm als dreizeitige bzw. vierzeitige galten und darum nicht durch zwei Kürzen ersetzt werden durften, wie die siebente Hebung im iambischen und anapästischen Tetrameter, die dritte in den entsprechenden katalektischen Dimetern. Vgl. §§ 215 und 219.

Man darf aber trotz dieser Eigentümlichkeiten den Versbau der lateinischen Sceniker nicht als nachlässig bezeichnen; denn es zeigt sich

[1]) Vgl. P. Langen, Philologus, 46. Bd. S. 400—420.

bei ihnen eine nicht geringe Strenge in der Beobachtung einer festen Technik und ein feines Gefühl für den der lateinischen Sprache angemessenen Rhythmus und Klang der Verse.[1]) Dahin gehört die strenge Durchführung der Cäsuren, die Vermeidung einsilbiger Vers- und Gliedschlüsse, die Berücksichtigung des Wortaccentes, namentlich die Abneigung gegen betonte Wortschlüsse an gewissen Versstellen.

211. Was die Auswahl der aus dem griechischen Drama übernommenen Metra[2]) betrifft, so sind zu unterscheiden einerseits die in stichischem Gebrauche erscheinenden, teils dem schlichten Dialog, teils dem zwar nicht eigentlich gesungenen, aber doch von Flötenmusik begleiteten (melodramatischen) Vortrage dienenden Versmasse und andrerseits die in systematischer Komposition (s. § 59) auftretenden in den Gesangpartien gebrauchten (lyrischen) Metra.

Stichische Versformen der römischen Tragödie und Komödie sind vor anderen der iambische Trimeter (§ 213) oder *Senarius* und der trochäische Tetrameter (§ 214) oder *Septenarius trochaicus;* demnächst die minder häufigen iambischen Langverse, der *Septenarius iambicus* (§ 215) und der *Octonarius iambicus* (§ 216).

Als lyrische Versformen treten in den eigentlichen Gesangpartien auf: der trochäische Oktonar und einzelne kürzere trochäische und iambische Versbildungen, besonders Dimeter (*Quaternarii*); dann die anapästischen Langverse, Dimeter und Systeme; vor anderen aber werden als lyrische Masse Bakchien und Kretiker, vereinzelt auch Daktylen, Choriamben und Glykoneen, wahrscheinlich auch Ioniker gebraucht; endlich finden sich zusammengesetzte Versformen, z. B. kretisch-trochäische und iambisch-anapästische. Die kürzeren Versglieder, welche neben den Langversen, vornehmlich in den Canticis vorkommen, pflegt man als *clausulae* zu bezeichnen.[3])

212. Diejenigen Scenen, welche in iambischen Senaren gehalten sind, wurden ohne Gesang und musikalische Begleitung vorgetragen und werden infolgedessen als Diverbium (DV) bezeichnet. Für die in trochäischen Septenaren und in iambischen Septenaren oder Oktonaren abgefassten Teile des Dramas nimmt man melodramatischen Vortrag, also Deklamation mit Musikbegleitung an. Die in lyrischen Versen gedichteten Partien, d. h. in bakcheischem, kretischem, anapästischem Rhythmus, sowie die in wechselnden Massen, in trochäischen Oktonaren und kürzeren trochäischen oder iambischen Versen, werden zur Flöte gesangartig vorgetragen, und zwar teils als eigentlicher Gesang (Arioso), teils als Rezitativ. Die Bezeichnung Canticum (C) umfasst im Gegensatz zu Diverbium auch die

---

[1]) Ein ungünstigeres Urteil über die *numeri Plautini* fällt Cicero Orat. 55,184: *comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnumquam vix in eis numerus et versus intellegi possit.* Auch Horaz zeigt Mangel an Verständnis für die Kunstformen der alten Sceniker vgl. Epist. II, 1, 70; A. P. 270 ff.

[2]) Mar. Victor. p. 78 K. Rufin. p. 558.

[3]) Mar. Vict. p. 79,1 *quod vero ad clausulas i. e. minuscula cola pertinet, quot genera versuum sunt, totidem eorum membra pro clausulis poni possunt et solent in canticis magis quam diverbiis, quae ex trimetro magis subsistunt, collocari et praecipue apud Plautum et Naevium et Afranium.*

melodramatischen Septenar- bzw. Oktonarscenen, von denen die gesungenen als Cantica im engeren Sinne unterschieden zu werden pflegen.

A. Die stichisch gebrauchten Metra.

213. Der iambische Senar, die Nachbildung des iambischen Trimeters der Griechen (s. § 97), gestattet auch an zweiter und vierter Stelle den Spondeus bzw. Daktylus (– ◡́◡) und schliesst ihn nur von der letzten aus:

Plaut. Trin. 797 *quamvís sermones póssunt longi téxier.*
Ter. Heaut. 139 *labórans, quaerens, párcens, illi sérviens.*
Ter. Andr. 53 *qui scíre posses aút ingenium nóscere.*

Er lässt ebenso den Anapäst überall zu, auch in geteilter Form (◡ ◡ | –, ◡ | ◡ –), ausser im 6. Fusse:

Plaut. Trin. 140 *Subigís maledictis mé tuis, Megarónides:*
Ter. Andr. 155 *Si propter amórem uxórem nolet dúcere.*[1])

allerdings aber beide Füsse an 2. und 4. Stelle gewöhnlich nur, wenn sie nicht durch spondeische[2]) bzw. anapästische Wörter oder Wortschlüsse gebildet sind; er gewährt der Auflösung grosse Freiheit:

Trin. 119 *Ei rei óperam dare te fúerat aliquanto aéquius*

und meidet auch den Proceleusmatikus als Stellvertreter des Iambus (◡◡◡́◡) nicht, und zwar nicht bloss im 1. Fusse, sondern auch im Inlaute des Verses:

Plaut. Trin. 66 *Sed hoc ánimadvorte atque aúfer ridiculária.*
Ter. Phorm. 276 *qui saépe propter ínvidiam adimunt díviti.*

Die Gliederung des Verses durch Cäsur wird streng beobachtet, und zwar tritt sie am häufigsten nach der 3. Senkung ein als *semiquinaria,* seltener nach der 4. als *semiseptinaria:*

Trin. 188 *occlústi linguam:* | *níhil est quod respóndeam.*
Trin. 53 *credo hércle te gaudére,* | *si quid míhi malist.*

Die letztere ist häufig mit einem Einschnitt nach dem 2. Iambus verbunden. Cäsurlose Verse wie Aulul. 510 *flammarii, violarii, carinarii* sind selten. Hiatus in der Cäsur ist gestattet bei Personenwechsel, z. B. Plaut. Trin. 432

PH. *Tempúst adeundi.* | LE. *Éstne hic Philto qui ádvenit?*

Der 5. Fuss wird nicht leicht durch ein iambisches oder iambisch auslautendes Wort gebildet (doch vgl. z. B. Plaut. Trin. v. 533 und Men. 750 und s. J. Vahlen, Ind. schol. aest., Berol. 1878 p. 10), häufig durch ein spondeisches oder anapästisches Wort oder solchen Wortschluss, z. B. *morés mali, saní velim, faciám fides, aliá via.* — Am Schlusse des Verses werden Elisionen gemieden und einsilbige Wörter nur dann zugelassen, wenn sie eng zum vorhergehenden gehören, wie *est, es, sum, sunt.* — Der erste Fuss hatte besondere Freiheiten auch in prosodischer Beziehung.

214. Der trochäische Septenar. Der trochäische Tetrameter der Griechen (s. § 89) gestaltet sich im altlateinischen *septenarius trochaicus* oder *versus quadratus* folgendermassen um:

–́ ◡̄ – ◡̄ | –́ ◡̄ – ◡̄ ‖ –́ ◡̄ – ◡̄ –́ ◡ ⏓

---

1) Vgl. jedoch Spengel z. d. St.
2) Betonte lange Silbe wird also in der 2. und 4. Senkung, wo der griechische Trimeter die Kürze fordert, gemieden.

Er hat seine regelmässige Cäsur nach dem 4. Fusse, und nicht selten für das erste Glied noch eine Nebencäsur nach dem 2. Fusse:

Trin. 308 *Si ánimus hominem, pépulit, actumst,* | *ánimo servit, nón sibi.*
ib. 390 *Dábitur opera.* | *Lépidus vivis.* | *háec sunt aedes, híc habet.*

Hiatus in der Cäsur ist bei Plautus besonders bei einer Redepause nicht selten (s. Trin. 907, Men. 219, Capt. 449. 846. 861), aber auch in anderen Fällen zugelassen, z. B.

Men. 778 *Néscio quid vos vélitati* | *estis inter vós duos.*
Curc. 567 *Príusquam te huic meaé machaerae* | *óbicio, mastígia;*

für Terenz (Ad. 697, Phorm. 528) wird er bestritten.[1])

In zweiter Linie kommt die mit Unrecht bestrittene Cäsur nach der Hebung des vierten Fusses in Betracht, die iambischen Reihenschluss erfordert:

Trin. 656 *út rem patriam et glóriam* | *maiórum foedarím meum.*
Andr. 907 *quíd tu Athenas ínsolens?* | *Evénit, sed hicinést Simo?*

Vernachlässigung der Cäsur ist meist durch längere Wörter entschuldigt, wie

Trin. 604 *quoí homini despóndit? Lysitelí, Philtonis fílio.*
Andr. 231 *támen eam adducam? Importunitátem spectate ániculae.*

Im Gegensatz zu dem griechischen Versbau steht die Zulassung des Spondeus (bzw. Anapäst ◡́◡–) auch an den ungeraden Stellen mit Ausnahme der 7., so dass auch der erste, dritte und fünfte Fuss als Senkung eine Länge haben kann:

Trin. 1037 *Móres leges pérduxerunt iam ín potestatém suam.*

vgl. Trin. 364 *eo non* (1), v. 390 *háec sunt* (5), v. 308 *ánimo* (5).

Auch der Daktylus wird unter gewissen Beschränkungen als Stellvertreter des Trochäus zugelassen, besonders im 1. Fusse (s. unten!), nicht aber vor der Cäsur und im 7. Fusse:

Trin. 323 *Bénefacta benefáctis aliis pértegito, ne pérpluant;*

dagegen Terent. Andr. 607 *qui me perdit* (Spengel) oder *qui perdidit me* (Dziatzko). Aber im 3. und 5. Fusse steht in der unreinen Senkung (– oder ◡◡) nicht leicht die Accentsilbe eines spondeischen oder anapästischen Wortes (bzw. Wortschlusses); im ersten Fusse ist diese Möglichkeit zugelassen, z. B. Trin. 1082 *'Argenti minís* ... Trin. 1056 *quoi dederam* ... Trin. 1169 *quíd cassas capút?* ...

Auflösung ist häufig und mit grosser Freiheit angewendet, der Proceleusmatikus aber nicht für einen den Trochäus vertretenden Daktylus, sondern nur für einen den Iambus vertretenden Anapäst zulässig (◡◡◡́◡, nicht ◡́◡◡◡):

Trin. 334 *Praéterea aliquantum ánimi causa in déliciis dispérdidit.*

Diiambischer Versschluss dieser Form ◡ –, ◡ ⏓ wird gemieden wie im Senar (s. § 213 Anm.). — Der Daktylus darf nur im ersten Fusse durch ein daktylisches Wort gebildet oder nach der ersten Kürze (– ◡ | ◡) geteilt sein, wie Trin. 1010 *ádde gradum, adproperá* ... — Der erste Fuss hat wie im Senar grössere Freiheiten.

215. Der iambische Septenar ist die Nachbildung des katalektischen iambischen Tetrameters der griechischen Komödie (s. § 99)

[1]) Vgl. Klotz, Altröm. Metrik S. 155 ff.

und hat — von den Auflösungen abgesehen — folgende Gestalt angenommen:

⏒ ⏊ ⏒ – ⏒ ⏊ ⏑ – | ⏒ ⏊ ⏒ – ⏒ ⏊ ⏓.

Er wird regelmässig durch eine Cäsur nach dem 4. Fusse in seine beiden Glieder zerlegt, z. B. Plaut. Mil. 354:

Praecépta facito ut mémineris. | *Totiéns monere mírumst.*

Seltener tritt die Cäsur nach der 5. Senkung ein, besonders bei Terenz, z. B. Eun. 288. 1009:

Facéte díctum: míra vero | *míl'ti quae pláceant.*

Numquám pol hominem stúltiorem | *vídi nec vidébo. ah.*

Jede Senkung kann durch eine lange oder zwei kurze Silben gebildet werden, es ist also der Spondeus auch an den geraden Stellen und im 7. Fusse, und der Anapäst allenthalben als Stellvertreter des Iambus gestattet; nur der 4. Fuss ist, wenn unmittelbar nach ihm die Cäsur eintritt, ein reiner Iambus. Plaut. Mil. 374. Ter. Andr. 706:

Non póssunt mihi minácíis | *tuis hísce oculi ecfodíri.*

Ad agéndum: ne vocívom nunc | *me esse ád narrandum crédas.*

Doch werden an der 2. und 6. Stelle spondeische und anapästische Wörter oder Wortschlüsse möglichst gemieden, ebenso bei einsilbigem Versschlusse im 7. Fusse. Vgl. z. B. Plaut. Mil. 1227 (s. unten). Mil. 363:

Age núnc ïam, quandó lubet. Quid agám? Perire própera.

Jede Hebung mit Ausnahme der achten, die hier als Senkung angesehen wird, kann durch zwei Kürzen ausgedrückt werden, auch die siebente (vgl. § 210), welche im griechischen Originale als dreizeitige Länge unauflösbar ist.[1]) Plaut. Mil. 1263:

Non édepol tu illum mágis amas | *quam ego, méa, si per te líceat.*

Einsilbiges Schlusswort des Verses ist zulässig. Plaut. Mil. 1227:

Ut tu ínclutu's aput múlieres. Patiár, quando ita Venús volt.

Hiatus und Syllaba anceps hat bei der Cäsur nach dem 4. Iambus (§ 208) Plautus sich gestattet. Plaut. Mil. 1216. Asin. 651 ff.

Era, éccum praesto mílitem | *Ubíst? Ad laevam. Vídeo.*

Sed tíbi si vigintí minae | *argénti proferéntur,*

quo nós vocabis nóminĕ? | *Libértos. Non patrónos?*

Hiatus scheint Terenz gemieden zu haben, Syllaba anceps findet sich bei ihm Hec. 741, wo man nach Bentley *est magnam ecastor gratiam* schreibt.

Der Vers blieb der römischen Tragödie fremd, für die er seinem Charakter nach sich wenig eignete, dagegen erscheint er im Monolog und Dialog der Komödie häufig (‚*iocosis motibus emollitum gestibusque agentium satis accommodatum*‘ Mar. Victor. p. 135,28 K).

216. Der iambische Oktonar entspricht dem nicht häufigen akatalektischen Tetrameter der Griechen, ist aber wahrscheinlich auf das iambische Hypermetron zurückzuführen (s. §§ 100. 101). Sein Bau ist ver-

---

[1]) Die Vorbilder dieser Praxis scheint Hephaestio zu kennen, wenn er vom iambischen Verse schreibt p. 17,18 W.: *ὅτε δὲ καταληκτικόν, τὸν ἴαμβον παραλήγοντα (δέχεται) ἢ σπανίως τρίβραχυν.*

schieden je nach der Stellung der Cäsur: er besteht entweder (a) aus zwei völlig gleich gebildeten Dimetern, z. B. Plaut. Amph. 153:

Qui me álter est audácior | homo aút qui confidéntior,

oder er gliedert sich (b) in zwei ungleiche Reihen durch einen Einschnitt nach der 5. Senkung, z. B. Plaut. Amph. 996, Terent. Andr. 594:

Quod ómnes homines fácere oportet, | dúm modo id fiát bono.
Domúm modo ibo, ut ápparetur | dícam atque huc renúntio.

Bei der ersten Gliederung lässt Plautus vor der Cäsur die Freiheiten des Versschlusses zu. Die zweite Formation ist bei ihm weniger gebräuchlich (vgl. Asin. 830 ff.), hingegen weit beliebter bei Terenz, der die erste wegen ihrer Einförmigkeit meidet.

Rücksichtlich der Auflösungen und der Behandlung der Senkungen gelten im allgemeinen dieselben Regeln wie beim Senar und Septenar. Der 8. Fuss ist stets rein gehalten, ebenso der vierte bei der ersten Cäsur (a). Spondeische Wörter und Wortschlüsse werden möglichst gemieden im 2. (4.) und 6., iambische im 7. und (bei Cäsur a) im 3. Fusse, vgl. Amph. 995:

Amát? sapit: recté facit, animó quando obsequitúr suo.

Der Oktonar ist seltener als die anderen stichisch gebrauchten Versarten und findet sich etwa nur 300mal bei Plautus, 500mal bei Terenz.

Ueberall wo die Ueberlieferung für Zerlegung der ersten Art der Oktonare spricht, will Kiessling (Anal. Plaut. p. 6) Dimeter herstellen, so z. B. Merc. 135 ff. Men. 1004 ff.

B. Die lyrischen Versformen und Systeme.

Trochäische Verse.

217. 1. Der Oktonar, ein akatalektischer Tetrameter, aber wahrscheinlich auf die griechischen Hypermetra (§ 91) zurückzuführen, setzt sich aus zwei akatalektischen Dimetern zusammen und folgt in der Hauptsache denselben Regeln, wie der Septenar (§ 214) in seinem ersten Gliede. Er hat fast durchweg eine Cäsur nach dem 4. Fusse und lässt an der Cäsurstelle Hiatus und Syllaba anceps zu; er meidet spondeische und anapästische Wortschlüsse in der 4. und 6. Hebung und hat einsilbigen Versschluss nur ganz ausnahmsweise. Er findet sich in den Canticis und freieren Scenen teils mehrmals nacheinander, z. B. Plaut. Pseud. 161 ff.

Tíbi hŏc praecipio ut níteant aedes: | hábes quod facias: própera, abi intro.
Tú esto lectistérniator, | tú argentum éluito, ítidem exstruito.
Haéc, quom ego a foró revortar, | fácite ut offendám parata,
Vórsa sparsa, térsa strata, | laútaque unctaque ómnia ut sint.

Terent. Eun. 739—746, Phorm. 465—68; teils vereinzelt neben anderen Versformen, z. B. Plaut. Stich. 281. 292. 302. Merc. 341. 356. 359. Terent. Andr. 301. 305. 307. 607 f. Eun. 558. 654. 748.

2. Der katalektische Dimeter kommt entweder einzeln zwischen Tetrametern vor, wie Pseud. 224 *fácis effecta quaé loquor*, oder mehrmals wiederholt, z. B. Epid. 3 ff.:

Réspice vero, Thésprio. Oh,
Épidicumne cónspicor?
Sátis recte oculis úteris.
Sálve. Di dent quaé velis.

Vgl. Plaut. Epid. 73 ff. Pseud. 211 ff. 216 f. Cas. 953 ff. Terent. Andr. 246. Eun. 747. Heaut. 178. Hec. 520, 850. Phorm. 729.

3. Der Ithyphallicus (akatalektische Tripodie) erscheint als Klausel, am häufigsten nach Kretikern, so Cas. 213:

quém vides? Vir éccum it.

Cas. 889 *sávium me sívit.* vgl. ebd. 147, 149, 152, 195, 818. Capt. 207. Most. 721. Pseud. 1248 f.; aber auch nach Trochäen und Anapästen.

4. Die katalektische Tripodie steht meist zweimal nacheinander: Pseud. 259 *heú heu, quam ego malis | pérdidi modis.* ib. 1293 *vír malus viro | óptumo obviam it.* Vgl. Bacch. 620. 643. Cist. 692 f. Most. 315.

5. Der akatalektische Monometer dient als Klausel kretischer Tetrameter, z. B. Rud. 681 *Nímis inepta's.* Amph. 247 *Iúre iniustas*, und tritt mit Kretikern in Verbindung auf auch in Fällen wie Pers. 806. Capt. 214. Trin. 271 sq.

Iambische Verse.

218. 1. Der akatalektische Dimeter (*quaternarius*), ein häufiger Bestandteil der Cantica, wird nach denselben Normen gebaut, wie der Ausgang des Senars und Oktonars. Er ist bei Plautus oft aus Oktonaren herzustellen, z. B. Trin. 254 f. *Raptóres panis ét peni. | Fit ípse dum illis cómis est . . .;* Amph. 1053 f. Men. 1004 ff. Merc. 135 ff.; wird aber von Terenz immer nur nach iambischen Oktonaren oder trochäischen Septenaren als Klausel gebraucht. Eun. 213 *sed númquid aliud ímperas?* 215 *quod póteris, ab ea péllito.* Vgl. 299. 301. 306. 647. 652. Phorm. v. 163. 183. 191. Andr. 240. Vgl. die Anmerkung zum iambischen Oktonar § 216.

2. Der katalektische Dimeter dient besonders als Klausel bakcheischer Tetrameter, so Plaut. Capt. 784 *Neque íd perspicere quívi.* Most. 90 *idrépperi iam exémplum;* Terent. Andr. 485; nach iambischen Oktonaren Pseud. 187; zwischen Oktonaren und Septenaren bei Terenz Hec. 731. Er steht zweimal nacheinander Pseud. 1254.

3. Vereinzelt finden sich noch kürzere Formen: die katalektische Tripodie Trin. 256 *inóps amator.* Rud. 675 *par ést moriri;* die akatal. Dipodie Bacch. 660 f. *bonus sít bonis, | malus sít malis.*

Anapästische Verse.

219. Von anapästischen Massen erscheint bei den Scenikern mit Ausnahme des Terenz, der sich ihrer gänzlich enthalten hat, der Septenar, der dem katalektischen Tetrameter der Griechen (s. oben § 82,1) entspricht; ferner der Oktonar, der ein genau entsprechendes griechisches Vorbild nicht besitzt und wahrscheinlich an die Stelle der griechischen Hypermetra getreten ist; dann der Dimeter, sowohl der akatalektische als der katalektische, der sog. Paroemiacus, beide teils vereinzelt, teils in systematischer Verbindung.

1. Beide Tetrameter, der Septenar wie der Oktonar, haben ihre regelmässige Cäsur nach dem vierten Fusse, also am Ende des ersten Gliedes. Plaut. Mil. 1011 (Septenar), Pers. 753 (Oktonar):

Erit ét tibi ĕxoptatum óptinget: | *bonum habe ánimum, ne formída.*
Hostíbus victis, civíbus salvis, | *re plácida, pacibus pérfectis.*

Zuweilen ist sie mit den Freiheiten des Versschlusses verbunden, wie Plaut. Pseud. 597 (Hiatus), Bacch. 1093 (Syllaba anceps):

Septúmas esse aedis á porta, | *ubi ille hábitet leno quoí iussit.*
Omnía me mala conséctantur, | *omníbus exitiis ínterii.*

Vgl. Mil. 1014. 1055. Pseud. 946 (Hiatus). Mil. 1012. 1020. Pseud. 168. Trin. 837 (Syllaba anceps). — Die Vernachlässigung dieser Cäsur ist selten; Ersatz für sie bildet ein Einschnitt im 5. Fusse. Plaut. Bacch. 1097: *Omníaque ut quidque actúmst memoravit:* | *eám sibi hunc annum cónductam.* Curc. 141 *Qui me ín terra aeque fórtunatus* | *erít, si illa ad me bítet.* Vgl. Aulul. 715.

Für die Auflösung herrscht grosse Freiheit: der Proceleusmaticus ist gestattet (s. oben Mil. 1011 *bónum habe áni-mum* und Pseud. 597 *ubi ille hábitet*), das Zusammentreffen von Daktylus und Anapäst wird nicht gemieden (Mil. 1024 *nullúmst hoc stolidius sáxum*). Auch die 7. Hebung des Septenars lässt die Auflösung zu (vgl. §§ 210 u. 215). Pseud. 231:

Quid míhi's auctor huic út mittam, ne amícam hic meam prostítuat?

Dagegen wird die Auflösung der schliessenden Länge im Oktonar gemieden. — Für die Zusammenziehung bestehen keine Beschränkungen: Pseud. 237 *In rém quod sit praevórtaris quam in re ádvorsa animo auscúltes.* Mil. 1042 *Hominém tam pulcrum et praéclarum virtúte et forma* <*et*> *fáctis.*

2. Eine entsprechende Behandlung erfahren die beiden Arten des Dimeters, von denen der akatalektische die Auflösung der 4. Hebung meidet, aber eine einzelne Kürze am Schluss duldet, z. B. Stich. 40 *Suum offícium aequomst colere ét facerĕ,* der katalektische die Auflösung der 3. Hebung gegen den griechischen Gebrauch gestattet, z. B. Stich. 16 *facit íniurias immérito,* und andrerseits wieder durchweg Zusammenziehung haben kann, wie Stich. 38.

Posthác ex te. Nam quíd iam?
Stich. 313 ff. *Deféssus sum pultándo.*
Hoc póstremumst: vae vóbis.
Cist. 218. *Quod dát, non dat, delúdit.*

3. Die Systeme im strengeren Sinne des Wortes bestehen aus mehreren akatalektischen Dimetern bzw. Monometern und einem katalektischen Schlussgliede, z. B. Accius Epigon. v. 289—291 R:

Sed iam Ámfilocum huc vadére cerno, et
nobís datur bona pausá loquendi
tempúsque in castra revórti.

Plaut. Menaech. 361 ff.:

Animúle mei, mihi mirá videntur
te hic stáre foris, fores quoí pateant
magis quám domus tua, domus quom haéc tua sit.

Omné paratumst,
Ut iússisti atque ut vóluisti:
neque tibi (iam)st ulla mora intus.

Trin. 840—842 (Einzugsanapäste):
Sed quís hic est qui in plateam íngreditur
cum nóvo ornatu speciéque simul?
Pol quámquam domi cupio, ópperiar:
quam hic rém agat, animum advórtam.

Vgl. Aulul. 721—716. — Rud. 956—962 bildet nach 12 Dimetern ein anapästischer Septenar den Abschluss:
Nunc ádvorte animum: námque hoc omne attínet ad te.
GR. Quid fáctumst?

Systeme im weiteren Sinne bilden Verbindungen mehrerer Dimeter ohne abschliessenden Paroemiakus, wie Trin. 1115—19:
Hic homóst omnium hominum praécipuos,
voluptátibus gaudiisque ántepotens.
Ita cómmoda quae cupio éveniunt,
Quod ago ádsequitur, subest, súbsequitur:
Ita gaúdiis gaudia súppeditant.

Pers. 175—180 *Potin út taceas? potin né moneas? e. q. s.*

In das Gebiet der Klaganapäste (s. § 85) fallen die Verse aus Ennius Androm. aechmat. 81—88 R. bei Cic. Tusc. III, 19, 44; 22, 53.
O páter, o patria, o Príami domus,
saeptum áltisono cardíne templum!
vidi égo te astante ope bárbarica
tectís caelatis lácuatis,
auro ébore instructam régifice.
Haec ómnia videi inflámmarei,
Priamó vi vitam evítarei,
Iovis áram sanguine túrparei.

Vgl. Pacuvius Niptra v. 256—267 R. Accius Philoct. v. 562—565 R.

Bakchien.

220. Der bakcheische Rhythmus wird sehr häufig in den Gesängen der Komödie zur Anwendung gebracht; er hat oft etwas Feierliches und dient der ruhigen, ernsten Betrachtung, der erwartungsvollen Spannung, der eindringlichen Bitte, der bekümmerten Klage zum Ausdruck. — Der Bakchius (◡ ⏒́ –) gestattet die Auflösung der beiden Längen ◡ ◡́◡ – *in ánimo, ego hóminem, expérior,* und ◡ ⏒́ ◡◡ *darí bibe(re), utrám poti(us);* jedoch nicht beider gleichzeitig. Die Senkung wird oft durch eine lange Silbe, nicht häufig durch zwei Kürzen gebildet, am häufigsten im 1. Fusse des Verses, z. B. Pers. 810 *Perií perculit me.* Bacch. 1129 *vetulaé sunt,* zuweilen sogar im letzten Fusse wie Poen. 229 *ornantur, lavantur, tergentur, poliuntur;* aber nie durchweg in einem Vers.

1. Der gebräuchlichste bakcheische Vers ist der akatalektische Tetrameter, z. B. Plaut. Capt. 922 ff.

Iovi disque agó gratiás merito mágnas,
quom té redducém tuo patrí reddidérunt
quomque éx miseriís plurimís me exemérunt.

In diesem tritt eine Cäsur bald nach dem 2. Bakchius, bald nach dem 2. Iambus ein:

Trin. 224 *multum ín cogitándo | dolórem indipíscor.*
Men 969 *procúrat vidét | collocát cogitátque.*

Cäsurlose Verse sind nicht häufig und in der Regel durch längere, schwerfälligere Wörter veranlasst, wie

Poen. 236 *Vix áegreque amátorculós invenímus.*
Most. 99 *Auscúltate argúmenta, dúm dico ad hánc rem.*

Hiatus und Syllaba anceps in der Hauptcäsur werden zugelassen, z. B.

Men. 968 *ut ábsente eró rem | erí diligénter.*
Truc. 463 *Vosmet iam videtĭs | ut ornata incedo.*

Vgl. Poen. 242; in der iambischen nur bei Personenwechsel wie Most. 798. Cas. 738 *Servós sum tuŏs...*

Im ersten und dritten Fusse wird unreine Senkung gestattet, ⏑̄ – – ⏑ – – | ⏑̄ – – ⏑ – –; dagegen ist die Senkung im 2. und 4. Fusse eine Kürze, wenn die folgende Länge ein Wort schliesst. Nie finden sich mehr als zwei zweisilbige Senkungen in einem Verse. Aufgelöst werden nie mehr als drei Längen, nur selten zwei. — Häufig bei Plautus, bei Terenz Andr. 481—484. 637. 638.

2. Katalektische Tetrameter sind nicht häufig, aber nicht abzuleugnen. Sie beobachten im wesentlichen dieselben Regeln über Cäsur, Senkungen und Auflösungen.

Most. 313 *Advórsum veníri mihi ád Philolachém.*
Men. 969 *Tutétur, quam si ípse adsit, aút rectiús.*
Cas. 656 *Dare úxorem ea íntus. | Quid íntus? quid ést?*

3. Der akatalektische bakcheische Dimeter hat einen sehr beschränkten Gebrauch, meist als Abschluss eines bakcheischen Systems beim Übergange zu anderem Rhythmus, z. B. Plaut. Trin. 232 als Klausel: *ad aétatem agúndam;* vgl. Men. 582. Poen. 247 Rud. 263.

Der katalektische Dimeter (⏑ ⏊ – ⏑ –), äusserlich dem Dochmius ähnlich, findet sich vereinzelt zwischen Tetrametern: Bacch. 1137 *solaé liberaé,* zweimal neben einander Pers. 809 *perge út coeperás! | Hoc léno tibí.* und mehrmals wiederholt Capt. 508 f. *rogó syngraphúm. Datur mi ilico* u. s. w.

4. Der bakcheische Hexameter erscheint Amph. 633—642 neunmal nacheinander (Monolog der Alcumena):

Satín parva rés est volúptatum in víta atque in aétate agúnda,
praequám quod moléstumst? Ita quoíquest in aétate hominúm
comparátum e. q. s.

5. Hypermetrische Verbindungen (Systeme) von Bakchien finden sich mehrfach bei Plautus, z. B. Men. 571 ff.:

Ut hóc utimúr maxumé more móro
moléstoque múltum atque utí quique sunt optumí, maximé morem
habént hunc e. q. s.

Vgl. Bacch. 1122 ff. Amphitr. 633 ff. Rud. 906 ff. Ebenso bei Varro Sat. Men. p. 195 R. (405 B.):

quemnám te esse dícam, ferá qui manú corporís fervidós fontium
áperis lacús sanguinís teque víta levás ferreo énse?

Die von uns bestrittene Meinung, dass die plautinischen Bakchien auf die griechischen Dochmien zurückzuführen seien, die Fr. Leo, Rhein. Mus. XL (1885) p. 171 vertrat, hat er jetzt (Cantica p. 17) selbst zurückgenommen.

Kretiker.

221. Der kretische Fuss ⏑́ ⏑ – (s. § 118 f.) gestattet zwar die Auflösung jeder der beiden Längen, z. B. ⏑́⏑ ⏑ – *récipias, víduitas,* ⏑́ ⏑ ⏑⏑ *nóstra supe-rát, manus;* doch tritt die Doppelkürze nur ausnahmsweise mehr als einmal in einem Verse für die Länge ein und zweimal in demselben Fusse nur sehr selten, wie Rud. 273 *Unde nos hóstias ágere voluísti huc?* — Die Mittelsilbe ist manchmal eine Länge, aber nie im letzten Fusse des Verses und nicht leicht die erste (betonte) Silbe eines spondeischen Wortes (*nós nostras* Amphitr. 221). Unzulässig ist der Ersatz des Kretikus durch den Choriamb (Spengel Ref. p. 21).

1. Die häufigste Versform ist der akatalektische Tetrameter. Er hat regelmässig eine Cäsur nach dem 2. Fusse:

Amph. 220 *Díspertití viri, | díspertiti órdines.*

Bei ihrem Eintritt wird hier und da Hiatus und Syllaba anceps zugelassen, z. B. Asin. 134 f. *nám mare haud ést marĕ | vós mare acérrimum.* Vgl. Casin. 149. 178. Rud. 199.

Nur in vereinzelten Fällen ist, namentlich bei längeren Wörtern, die Cäsur vernachlässigt, wie

Bacch. 23 *Mel meum, suavitu|do, cibus, gaudium.*
Pseud. 1303 *Mássici montis u|bérrimos quattuor.*

Vgl. Terent. Andr. 632. 634.

Die Auflösung ist ausgeschlossen bei der letzten Länge des 4. und des 2. Fusses unmittelbar vor der Cäsur. Die diesen beiden Längen vorausgehenden Senkungen (die 2. und 4.) werden regelmässig durch eine Kürze gebildet; die lange Mittelsilbe ist also auf den 1. und 3. Fuss beschränkt und auch hier nur sehr selten in Fällen wie Amph. 221 *nós nostras* (s. oben!). Gewöhnlich fällt eine unbetonte Endsilbe in die Senkung wie Amph. 236:

Hóstes crebrí cadunt, nóstri contra íngruont.

Vgl. ebend. v. 246. *foédant et próterunt.*

Der Tetrameter ist eine sehr beliebte Versbildung der Komödie und wird öfters in systemartiger Wiederholung gebraucht, wie Plaut. Rud. 238 ff. 266 ff. 274 ff. 664 ff. Curc. 147 ff. Terent. Andr. 626—34.

Auch die Tragödie macht von ihm Gebrauch, z. B. Ennius in der Androm. aechmal. IX, 75 f.

2. Der Dimeter findet sich besonders als Abschluss eines längeren kretischen Systems, wie Pseud. 262 *Nósce saltem húnc quis est,* oder neben trochäischen Septenaren, wie Epid. 85. 87. 89. 92. 94. 96. 98. Er befolgt ähnliche Regeln wie der Tetrameter: die Mittelsilbe des 2. Fusses ist stets

eine Kürze, auch im 1. Fusse werden schwer betonte Senkungen gemieden; die schliessende Länge duldet die Auflösung nicht.

3. Kretische Hexameter sind nicht mit Sicherheit nachgewiesen; die Annahme von Trimetern stützt sich nur auf wenige Stellen: Trin. 267 *ámor, amicús mihi né fuas.* ib. 269. 271. Pseud. 119. Most. 338. Cas. II, 1, 7.

4. Katalektische Bildungen sind mit Unrecht bestritten worden. Es finden sich in nicht geringer Zahl katalektische Tetrameter

Trin. 244 *Dá mihi hoc, mél meum, sí me amas, si áudes.*
Most. 329 *Sí cades, nón cades, quín cadam técum.*

und mit Auflösung der vorletzten (dreizeitigen) Länge Trin. 246:

Ét istuc et si ámplius vís dari, dábitur.

Vereinzelt Trimeter wie Trin. 275 *quam ímprobis vívere vanídicis,* ib. 294. 296. 298. 300 und Dimeter Truc. 121 *Sálva sis. Et tu.*

Ioniker.

222. Ionische Verse im Plautus anzunehmen haben Viele Bedenken getragen. Wahrscheinlich ist die Messung als Ioniker in dem Liede des Sosia Plaut. Amphitr. 168—172, wo sie schon von G. Hermann, Elem. D. M. p. 458 erkannt wurden.[1])

Noctesque diesque assiduo satis superquest,
quo facto aut dicto adeost opus, quietus ne sis.
ipse dominus dives operis et laboris expers 170
quodcunque homini accidit lubere posse retur:
aequum esse putat, non reputat laboris quid sit.

Es sind katalektische Tetrameter aus ionici a maiore, also sog. Sotadeen (vgl. § 106,2) mit geringen Abweichungen von der griechischen Bildungsweise (in v. 169 der Choriamb):

– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –
– – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑⏑⏑ – ⏑ | – –
– ⏑⏑⏑ ⏑ | – ⏑⏑⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –
– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –

Vgl. Casina 629—635 u. 935 f. und dazu Leo Cantica S. 47. 49 und über Curc. 155—157 ebend. S. 54.

Akatalektische Tetrameter aus ionici a minore findet Leo Cantica S. 44 in der Monodie Trucul. v. 95 f. 99 u. 101

ad fores auscultate atque adservate aedis,
ne quis adventor gravior abaetat quam adveniat e. q. s.

⏓ ⏑ – – | – – ⏓ | – – – | – – –
⏓ ⏑ – – | – ⏑⏑ – | – – – | – ⏑⏑ –

und misst v. 98 u. 100 als ionisch (zweite Vershälfte fallende Dimeter)

gravidas foras exportet. novi ego hominum mores

⏑ ⏑ – ⏑ – – – – | – ⏑⏑⏑ – – –

---

[1]) Zustimmen Christ[2] 490. Podhorsky, De vers. Sotad. p. 159. Ussing, Metrik 161. Leo, Cantica 38.

aut seni adveniunt ad scorta congerrones

– – – ⏑⏑ – – | – ⏑ – – – –

Auch Menaechm. 977 ff. sollen Ionici a minore („zwei Pentameter") sein nach Leo, Cantica 45.

Id ego male malum metuo: propterea bonum esse certumst potius
quam malum, nam magis multo patior facilius verba, verbera ego odi.

⏑⏑⏑⏑⏑⏑ | – ⏑⏑ – | – ⏑⏑ – | ⏑ – ⏑ – | – ⏑⏑ –

– ⏑⏑ – | ⏑⏑ – – | ⏑⏑ – ⏑⏑ | ⏑⏑ – ⏑ – | ⏑⏑ – –

Choriamben. Daktylen. Glykoneen.

223. 1. Choriamben scheinen vorzuliegen bei Plaut. Men. 110:

Ní mala ni stúlta sies ni índomita impósque animi.[1])

und bei Terent. Adelph. 612—614. 617 (mit trochäischem Ausgang):

Út neque quid mé faciam néc quid·agam certúm siet
péctore consístere nil cónsili quit. vah.
Sostrata credit mihi me psaltriam hanc emisse.

Vgl. G. Hermann Epit. § 413.

2. Daktylische Verse kommen vor in der tragischen Monodie der Cassandra bei Ennius Alex. v. 50—53 R.

Iámque marí magnó classís cita
téxitur: éxitium éxamén rapit:
ádveniét fera vélivolántibus
návibus cómplebít manus líttora.

die ganz ähnlich gebildet ist (akatalektische Tetrapodien in stichischer Wiederkehr) wie in den Klagegesängen der griechischen Tragödie; vgl. oben § 77.

Die Komödie gebraucht das daktylische Metrum nur selten in reiner Form. Einige Beispiele des Metrum choerileum (Mar. Victor. 110,21) finden sich

Plaut. Curc. 96 f. *flós veterís viní meis náribus óbiectúst:*
éius amór cupidám me huc prólicit pér tenebrás.

Vgl. Casin. 644. *Iám tibi istúc cerebrúm dispércutiam, éxcetra tú.*

Auch der Tetrameter catalecticus in syllabam ist nur in wenigen Fällen nachzuweisen:

Menaechm. 114 f. *nám quotiéns foras íre voló*
mé retinés revocás rogitás.

Casin. 748 f. *Séd lepidé nitidéque voló*
níl moror bárbaricó bliteó!

Casin. 937 ff. *Máxumo ego árdeo flágitió*
nec quid agam meis rebus scio
nec meam ut uxorem aspiciam
contra oculis: ita disperii.

Vgl. Curc. 136. *té esse. || Quia íd quod amó careó.*

Zweifelhaft ist die akatalektische Tetrapodie bei Terenz Andr. 625:

Hócin est crédibile aút memorábile,

die als Proodikon vor Kretikern auftritt.

---

[1]) Gegen diese Messung spricht Klotz, Altröm. Metrik S. 438.

3. Glykoneen freier Bildung, namentlich in der Form mit zwei Daktylen:

⏒ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

erscheinen im Wechsel mit der rein daktylischen Form:

⏒ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

auch mit Auflösungen oder Zusammenziehung:

⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏒ ⏑⏑ –

⏒ ⏑⏑ ⏒ – ⏒ ⏑⏑ –

an mehreren Stellen, so Plaut. Bacch. 989 ff.

Út sciás, quae hic scrípta siént.
Níl mŏrór neque scíre volo.
tămĕn ădés. Quid opúst? Taceás.
quód iubeo, íd faciás. Aderó.

Ähnlich Epidic. 533 ff.

quís illaec ést muliér timidó
péctoré peregre ádveniéns
quae ípsa sé miserátur? In hís
díctus locís habitáre mihí
Périphanés. Me nóminat haéc;
crédo ego illi hóspitio úsus venít.
Pérvelim mércedém dare quí . . .

Vgl. Menaechm. 111 *quód viro esse odió videas.* Most. 882 *mane castigabit eos.* Rud. 952 f. *si fidem modo das mihi te. . .* | *Do fidem tibi: fidus ero.*

Aufgelöste Formen: Pers. 29 ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏒ ⏑⏑ ⏓ *basilice agito eleutheria.* Bacch. 989 *tamen ades. quid opust? taceas.* Epid. 533 *péctore pĕrĕgre ádveniens.* 535 *Périphănes. me nominat haec.*

Zusammengesetzte Versbildungen.

224. Von den aus verschiedenartigen Teilen zusammengesetzten Versen verdienen besondere Beachtung:

1. Der sogenannte Versus Reizianus, welcher aus einem akatalektischen iambischen Dimeter und einem katalektischen Prosodiakus (§ 145,2) besteht wie bei Soph. Ai. v. 408 f.

⏓ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑⏑ – –

πᾶς δὲ στρατὸς δίπαλτος ἄν | με χειρὶ φονεύοι.

Stich. 3 ff. *De nóstris factis nóscimus,* | *quarúm viri hinc ábsunt,*
Quorúmque nos negótiis | *abséntum, ita ut aéquomst,*
Sollícitae noctes ét dies, | *sorór, sumus sémper.*

ib. 7 f. *Sed hic, méa soror, adsídedum:* | *multą́ volo técum*
loquí de re <nostra ét> virum. | *Salvéne, amábo?*

Vgl. Plaut. Aul. 153—160, 415—446. Bacch. 1124. Cas. 755 f. Most. 330, 346 f., 858, 892 f. Trin. 284. Truc. 128 f. Terent. Ad. 610b Dz.

Das zweite Kolon, das auch nach anderen Versformen, besonders Bakchien (Most. 314), Kretikern (Pseud. 935 b) und Anapästen (Pseud. 931) als Clausel erscheint, ist ausserordentlich vielgestaltig, da beide Hebungen

auflösbar sind und die Senkungen durch eine oder zwei Kürzen oder durch eine Länge gebildet werden können.

a) ⏓⏖́⏓ ⏑́ . – b) ⏓ ⏑́ ⏖⏖́ ⏑́ c) – ⏖́ ⏑ ⏖́ ⏑́

a) *novi égo illas mérces — multá volo técum.*
b) *at pól malum métuo — quae tám diu vídua.*
c) *si lúbeat fáciam.*

d) ⏑ ⏑́ ⏖ ⏑́ . ⏑́ e) – ⏑́ ⏖ ⏑́ . ⏑́ f) ⏖ ⏑́ ⏖ ⏑́ . ⏑́

sorŏr sumus sémper *iam nóscere póssis* *quia nón latus fódi.*

Zuweilen nimmt es die Gestalt einer katalektischen iambischen Tripodie an:

⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ *salvéne, amábo?*

2. Die Verbindung des kretischen Dimeters mit dem katalektischen trochäischen Dimeter, z. B. Bacch. 653:

Úbicumque usús siet péctore expromát suo.

Vgl. Amphitr. 223. 233. Cas. 628. Most. 137. Rud. 677.

3. Die Verbindung eines kretischen Dimeters mit einer katalektischen trochäischen Tripodie, welche meistens, aber nicht immer, durch Cäsur getrennt sind. Plaut. Pseud. 1285. 1287:

Vóx viri péssumi me éxciet foras.
Cúm corona ébrium Pseúdulum tuum.

Vgl. ebend. 1288. 1292. 1294. 1296. 1311. 1312. Bacch. 663—667.

4. Der Vers ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ – | – ⏑ ⏑ ⏑ ⏓, z. B. Most. 693. Rud. 209:

Núnc dormitúm iubet | me íre minume.
Quaé mihist spés qua me | vívere velim?

den manche als katalektischen kretischen Tetrameter auffassen:

⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏓ ⏑́

Vgl. Amphitr. 245. Bacch. 1112. Most. 336. 339—41. 696 f. 702 f. Pseud. 1301. Rud. 203. 212. 215 f.

C. Die Cantica und ihr Bau.

225. 1. Cantica oder gesungene Partien übernahm die römische Tragödie und Komödie von den griechischen Vorbildern. Auch die Chorgesänge des griechischen Dramas versuchte man in der Tragödie nachzubilden, die den Chor nicht völlig aufgeben konnte; in welchem Umfange aber und welcher Vortragsweise dies geschah, lässt sich nicht mehr feststellen. — Die römische Komödie hatte keinen Chor mehr,[1]) ebensowenig wie die neuere Komödie; nur ausnahmsweise findet sich ein für Chorvortrag bestimmtes Canticum, wie der Fischerchor im Rudens. v. 290 ff. Einzelne plautinische Stücke (Asinaria, Cistellaria) haben einen von der *caterva* oder dem *totus grex* vorgetragenen Schlusschor, der einen letzten Nachhall der alten römischen Parabase bildet.

2. Die Gesänge der römischen Tragödie sind also wohl zum grössten Teile, die der römischen Komödie fast ausschliesslich Bühnengesänge, entweder von Einzelnen vorgetragen (Monodien, Arien) oder

[1]) Diomed. p. 491,29 K. *latinae comoediae chorum non habent, sed duobus membris tantum constant: diverbio et cantico.*

von amöbäischem Charakter, so dass zwei oder mehrere Sänger sich in den Vortrag teilen. Die Monodie wird gewiss oft besonders in der Tragödie als eigentlicher, arienmässiger Gesang zu denken sein;[1]) der mehr an den Dialog anstreifende Vortrag der Wechsellieder hingegen war wohl meist rezitativischer Gesang oder von der Flöte begleitete Deklamation (Melodram). In vielen Fällen wird besonders in der Komödie mimischer Tanz zu dem Vortrag kinzugekommen sein, und manches Lied geradezu als Tanzlied[2]) bezeichnet werden können.

226. Diesem Charakter der römischen Cantica entsprach ihr Aufbau und ihre Gliederung, wofür das Vorbild des griechischen Dramas, wie es sich in der damaligen Zeit gestaltet hatte, massgebend war. Für das Chorlied der römischen Tragödie, das sich im wesentlichen an das Vorbild der Euripideischen Parodoi und Stasima anschloss, antistrophische Gliederung vorauszusetzen hat viel Wahrscheinlichkeit, und wohl nicht mit Unrecht nimmt O. Ribbeck für den Soldatenchor in Ennius' Iphigenia v. 183 ff. Responsion an.

Str. *Ótio qui néscit uti, plús negoti habet,*
quám si cuist negótiosus ánimus in negótio.
Nám cui quod agat institutumst militi negótium 185
íd agit, id studét, ibi mentem atque ánimum delectát suum.

Antistr. *Ótioso in ótio animus néscit quid velit.*
Hóc idem est: em néque domi nunc nós nec militiaé sumus:
Ímus huc, hinc íllue: cum illuc véntum est, ire illúc lubet:
Íncerte errat ánimus, praeter própter vítam vívitur. 190

Wo in der Komödie ausnahmsweise ein Chor auftritt, ist eine Gliederung nach gleich grossen Systemen, wie sie die alte Tradition der attischen Komödie darbot, nicht abzuweisen, zumal wenn sie wie Rudens II, 1 in den viermal vier Versen des Fischerchors ganz offen zu Tage tritt:

290 *Omníbus modis qui paúperes | sunt hómines miseri vívont,*
praesértim quibus nec quaéstus est | nec dídicere artem | úllam.
Necéssitate quícquid est | domi íd sat est habéndum.
Nos iám de ornatu própemodum ut | locuplétes simus scítis.

Hisce hámi atque haec harúndines | sunt nóbis quaestu et cúltu.
295 *<Cotídie> ex urbe ád mare huc | prodímus pabulátum:*
pro exércitu gymnástico et | palaéstrico hoc habémus.
Echínos, lopadas, óstrias, | balanós captamus, cónchas,

marínam urticam, músculos, | placúsias striátas.
Postíd piscatum hamátilem et | saxátilem adgredímur.
300 *Cibúm captamus é mari. | si evéntus non evénit*
neque quídquam captumst píscium, | salsí lautique púre

---

[1]) z. B. die Gesänge der Cassandra und Andromacha bei Ennius 48—53 und 75—88 R. Vgl. Cic. Tusc. III, 19, 46 *carmen et rebus et verbis et modis lugubre.*

[2]) s. Plautus Stich. 760 *‚cantio cinaedica‘.*

domúm redimus clánculum, | *dormímus incenáti.*
Atque út nunc valide flúctuat | *mare, núlla nobis spés est:*
nisi quíd concharum cápsimus, cenáti sumus profécto.
305 *Nunc Vénerem hanc veneremúr bonam, ut* | *nos lépide adiuerit hódie.*

16 iambische Septenare, also eine vollständige Perikope, wie sie die aristophanische Komödie oft in den Epirrhemen anwendete (s. § 196 ff.).

227. Für die monodischen Gesänge der Tragödie und Komödie und die Wechsellieder hat man zwar mannigfache Versuche gemacht, antistrophischen oder epodischen Bau nachzuweisen, und prinzipiell dürfte eine symmetrische Gliederung nicht ohne weiteres als ausgeschlossen zu betrachten sein, da auch die griechische Monodie und das griechische Amöbaion *ἀπὸ σκηνῆς* zuweilen die antistrophische Komposition angewendet hat (s. oben § 189). Dass in einzelnen Fällen, wo ein gewisser Parallelismus in Gedanken und Sprache hervortritt, Responsion auch im metrischen Bau vorgekommen sei, lässt sich kaum in Abrede stellen; solche Symmetrien finden sich sogar in dialogischen Partien.[1])

228. Aber für die Monodien und Wechselgesänge der Bühne hatte sich schon in der jüngeren attischen Tragödie die Praxis herausgebildet, dass die Fessel der antistrophischen Responsion abgeworfen wurde und wie im neuen Dithyrambus die alloiostrophische Gliederung die Herrschaft erlangte (s. §§ 176. 189). Die römischen Dramatiker haben sich in ihren Bühnengesängen sowohl in der Tragödie als in der Komödie gewiss eng an die Vorbilder angeschlossen, die ihnen die zeitgenössische Praxis vor Augen stellte. Leider sind uns die unmittelbaren Vorbilder für diese scenischen Lyrika in der Komödie und im heiteren Singspiel so gut wie völlig verloren gegangen, und es muss uns die jüngere Tragödie als Ersatz zur Vergleichung dienen.

Es sind zwei charakteristische Eigentümlichkeiten, die diese monodischen und amöbäischen Bühnengesänge an sich tragen: der Mangel einer strengen antistrophischen Responsion und der Wechsel der metrischen Formen innerhalb desselben Gesanges. An Stelle der antistrophischen Gliederung trat eine Zerlegung in ungleiche Versgruppen oder Systeme, die allerdings zuweilen eine gewisse Ähnlichkeit untereinander haben, sowohl in ihrem Umfange und in ihrer metrischen Gestaltung — eine unvollständige oder freie Responsion, wie sie Westphal in seiner musikalischen Rhythmik (1882) S. 234 bespricht. Oft aber sind diese Systeme auch sehr ungleich an Grösse und in der metrischen Form, und nicht selten ist der Wechsel der Metra innerhalb desselben Gesanges ein überraschend starker und häufiger, so dass es fast den Anschein haben kann, als sei er von unbeschränkter Willkür bestimmt. Dass dies wirklich der Fall gewesen sei, ist indes nicht anzunehmen; vielmehr wird man glauben dürfen, dass der Wechsel des Metrums sich den verschiedenen Stimmungen anpassen und der musikalischen Komposition entsprechen musste. Gewiss werden trotz aller Buntheit der metrischen Formen, die zuweilen hervor-

---

[1]) Vgl. R. Klotz, Zittauer Progr. 1876 und Altröm. Mtk. p. 395. 398 f.; Rud. Meyer, Progr. d. Leibniz-Gymn., Berlin 1886.

tritt, für die Auswahl derselben bestimmte aus der hellenischen Technik [1]) übernommene Regeln zur Geltung gekommen sein.

229. Die verschiedenen metrischen Formen, die in den Bühnengesängen zur Anwendung kamen, sind vorher bereits im einzelnen aufgeführt (§§ 217—223). Es erscheinen zunächst Trochäen und Iamben in der Regel in dimetrischer Gliederung, in unseren Ausgaben gewöhnlich zu Oktonaren und Septenaren verbunden, ferner Anapäste in der entsprechenden Gruppierung; besonders charakteristisch für das Canticum aber sind die Kretiker, die am häufigsten in der Form des Tetrameters auftreten, und die gleichfalls meist tetrametisch gebildeten Bacchien. Nicht häufig ist das Vorkommen von daktylischen, glykoneischen und choriambischen Formen; der Gebrauch der Ioniker wird zwar noch angezweifelt, ist aber doch schwerlich abzustreiten.

Als Epodika oder, wie die römischen Metriker sagen, *clausulae* erscheinen, um den Abschluss einer Versgruppe zu markieren, eine Anzahl kürzerer Versbildungen wie der sog. Ithyphallicus, der katalektische iambische Dimeter, der baccheische Dimeter.

230. Nur in wenigen Gesangstücken kommt ein einziges Metrum ausschliesslich [2]) oder in stark vorwiegendem Grade zur Geltung, in den meisten verbinden sich verschiedene metrische Formen, teils in gruppenweiser Aufeinanderfolge, teils in schnellerem Wechsel, manchmal in der Beschränkung auf zwei oder drei verschiedene Rhythmen, wie Trochäen und Iamben, Bacchien und Kretiker, Anapäste, Trochäen, Iamben; dann wieder in buntem, scheinbar regellosem Durcheinander der mannigfachsten Versformen.

Für diesen Wechsel bestimmte Regeln aufzufinden scheint ein vergebliches Bemühen; doch ist beobachtet worden (Bentley zu Terent. Andr. II, 1, 7), dass bei Terenz [3]) auf trochäische Oktonare stets wieder trochäische Verse folgen und besonders häufig diese Anordnung erscheint:

troch. Oktonar, troch. Septenar, iamb. Oktonar

(Terent. Andr. v. 301—317, v. 607—615; Eun. v. 216—223, v. 615—622; Heaut. v. 562—588; Phorm. v. 179—195, v. 465—503, v. 728—747; Adelph. v. 517—539); minder häufig sind die Variationen

troch. Oktonar, troch. Septenar

(Heaut. v. 175—180, Hec. v. 281—292),

troch. Septenar, iamb. Oktonar

(Adelph. v. 288—294),

iamb. Oktonar, troch. Septenar

(Andr. v. 177—182; Heaut. v. 1003—1033; Adelph. v. 299—319).

231. Kretischer Rhythmus herrscht vor bei Plautus in dem hyporchemähnlichen Canticum Amphitr. v. 219—247, in der Monodie des

---

[1]) Schon Gottfr. Hermann hatte Elem. D. M. p. 777 die Arie des phrygischen Sklaven in Euripides' Orest v. 1369 ff. zur Vergleichung herangezogen, und R. Klotz, Altröm. Metrik S. 530 f. weist gleichfalls auf die euripideischen Monodien, speziell Orest 960 ff. u. 1369 ff., als griechisches Vorbild für die taktwechselnden Cantica des römischen Dramas hin. Vgl. jetzt auch Fr. Leo, Plautin. Cantica S. 76 ff.

[2]) Wie z. B. der sog. versus Reizianus in dem Duett des Euclio und Congrio in Plaut. Aulul. v. 415—446.

[3]) Aehnlich bei Plautus z. B. Aulul. v. 406 bis 414 in der Monodie des Congrio.

Liebhabers Asin. 127—137, in dem παρακλαυσίθυρον des Phaedromus Curc. 147 ff., in dem Bittgesange der schiffbrüchigen Frauen Rudens v. 266 ff., in dem Duett Most. v. 690 ff., ferner Bacch. v. 1109—1115, Casina v. 184 ff. u. v. 621—629, bei Terenz Andr. v. 626—634.

Als Beispiel diene die Monodie des Argyrippus Asin. v. 127—137:

I. *Sícine hoc fít? foras aédibus me éici?*
Prómerenti óptume hocín preti rédditur?
Béne merentí mala's, mále merentí bona's.
'At malo cúm tuo: nám iam ex hoc locó 130
Íbo ego ad trésviros vóstraque ibi nómina
fáxo erunt: cápitis te pérdam ego et fíliam,
pérlecebrae pérmities, ádulescentem éxitium.

II. *Nám mare haud ést mare: vós mare acérrumum:*
nam ín mari répperi, hic élavi bonís. 135
Íngrata atque ínrita esse ómnia intéllego
quáe dedi et quód bene féci: at posthác tibi
Mále quod potero fácere, faciam méritoque id faciám tuo.

V. 127—129, 131 f., 134, 136 f. sind akatalektische kretische Tetrameter; v. 130, 135 kretische Dimeter mit katalektischer trochäischer Tripodie; v. 138 ein trochäischer Septenar; v. 133 ein choriambischer Vers (?).

232. Als **baccheisches Canticum** lässt sich wegen Vorwiegens des baccheischen Rhythmus bezeichnen die Monodie des Senex in Plautus Menaechm. v. 753—776:

I. *Ut aétas meást atque ut hóc usus fáctost,*
gradúm proferám. progredíri properábo.
Sed íd quam mihí facile sít, haud sum fálsus. 755
Nam pérnicitás deserít: consitús sum
senéctute: onústum geró corpus: víres
relíquere. ut aétas malást, mers mala érgost.
Nam rés plurumás, pessumás, quom advenít ad-
fert. Quás si autumem ómnis, nimís longus sérmost. 760
Sed haéc res mihi ín pectore ét corde cúraest:
quidnam hoc sit negoti quod filia sic 762
repente expetit me ut ád sese irem
nec quid id sit mihi certius facit,
quid velit. quid me accersit? 763

II. *Verúm propemodúm iam sció, quid siét rei:*
credó cum viró litigiúm natum esse áliquod. 765
Ita ístaec solént, quae virós subservíre
sibí postulánt, dote frétae, feróces.
Et ílli quoque haúd abstinént saepe cúlpa.
Verúmst modus tamén, quoad pati úxorem opórtet,
nec pól, filia úmquam patrém áccersit ád se, 770
nisi aút quid commísit <vir> aút iurgist caúsa.
Sed íd quidquid ést iam sciam. átque eccam eámpse
ante aédis et éius virúm video trístem. 775
Id ést quod suspicábar.

Sie besteht aus zwei Teilen I, v. 753—763, II, v. 764—776; in beiden herrscht baccheisches Metrum, und zwar akat. Tetrameter, der erste Teil schliesst mit vier Versen abweichender Bildung (v. 762—763), der zweite mit iambischem Dimeter (v. 776).

Ein bakcheisch-trochäisches Canticum ist Plaut. Merc. v. 335 ff.

I. *Homo mé miseriór nullus ést aeque, opínor,*
Neque ádvorsa quoí plura sínt sempitérna.
Satin quícquid est quám rem agere óccepi,
propriúm nequit míhi esse id quód cupió?
ita míhi mala rés aliqua óbicitur,
bonum quaé meum cómprimit cónsilium. 340
Míser amicam míhi paravi, | *ánimi causa prétio eripui,*

II. *Ratús clam patrém me meúm posse habére:*
is réscivit ét vidit ét perdidít me.
Neque ís quom rogét, quid loquár, cogitátumst:
Ita ánimi decem ín pectore íncerti cértant. 345
Nec quíd corde núnc consilí capere póssim,
scio: tantus cúm cura meóst error ánimo:
dum sérvi meí perplacét mihi consílium,
dum rúrsum haud placét nec patér potis vidétur
indúci, ut putét matri ancíllam emptam esse íllam. 350
Nunc sí dico, ut res est, atque íllam míhí me
emísse indicó, quem ad modum éxistumét me?
atque íllam abstrahát, trans mare hinc venum aspórtet.
Sció saevos quám sit, domó doctus díco. 355
Hócinest amáre? arare mávelim quam síc amare.

III. *Iam hinc ólim me invítum domo éxtrusit áb se:*
mercátum ire iússit: ibi hóc malum ego invéni.
Úbi voluptatem aégritudo víncat, quid ibi inést amoeni?

IV. *Nequíquam abdidi, ábscondidi, ábstrusam habébam:* 360
muscást meus patér, nil potést clam illum habéri.
Néc sacrum nec tám profanum quícquamst, quin ibi ílico adsit;
néc qui rebus meís confidam, mi úlla spes in córde certast.

I. 2 tetram. bacch. — 4 dim. anapaest. — 1 octon. troch.
II. 14 tetram. bacch. — 1 octon. troch.
III. 2 tetram. bacch. — 1 octon. troch.
IV. 2 tetram. bacch. — 2 octon. troch.

Vgl. Bacch. v. 1120—1140. Capt. v. 781 ff. v. 922 ff. Poen. v. 210 ff. Rud. v. 906—919. Trin. v. 223—231.

233. Ein rein anapästisches Canticum ist die Monodie der Ampelisca bei Plautus Rudens v. 220—228:

Quid míhi meliust, quid mágis in remst, 220
quam a córpore vitam ut sécludam?
Ita mále vivo atque ita míhi multa in
pectóre sunt curae exánimales:
Ita rés sĕ habent: vitae haú parco:
perdídi spem qua me obléctabam.

Omnia iam circumcúrsavi atque
omnibus latebris perréptavi
quaerére conservam vóce, oculis,
auribus ut pervestigarem.
Neque eam úsquam invenio néque quo eam 225
neque quá quaeram consúltumst.

Neque quém rogitem respónsorem
quemquam ínterea convénio,
Neque mágis solae terraé solae
sunt quam háec sunt loca atque hae régiones
Neque si vivit eam viva umquam
quin inveniam desistam.

Aus lauter **anapästischen** Versen besteht auch die Monodie des Charmides bei Plautus Trin. v. 820 ff. — Vgl. Cist. v. 203—228 (Alcesimarchus), Aulul. v. 713—726 (Euclio), Trucul. v. 603—618, Pers. v. 168—182 (Sophoclidisca), Stich. v. 220—228 (Ampelisca), Bacch. v. 1076—1103, v. 1149—1206.

234. **Anapästisch-iambisch** ist die Monodie der Erotium bei Plaut. Menaechm. v. 351—368 in ihrem ersten und rein anapästisch in ihrem dritten Teile:

I. *Sine fóres sic, abi: nolo óperiri.* 351
Intús para, curá, vide:
Quod opúst, fiat, sternite lectos,
incéndite odores: múnditia
inlécebra animost amántum. 355
Amánti amoenitás malost, nobis lucrost.

II. *Séd ubi illest, quem cóquos ante aedis | ésse ait? atque éccum video,*
Quí mihist úsui et plúrimum pródest.
Ítem hinc ultro fit, út meret po|tíssimus nostraé domi ut sit.

III. *Nunc éum adibo: adloquar últro* 360
Animúle mei, mihi mirá videntur
te hic stáre foris, fores quoi pateant
magis quám domus tua, domus quom haéc tua sit.
Omné paratumst . . .
ut iússisti atque ut vóluisti:
neque tíbist ulla mora intús 365
Prandíum, ut iussisti, hic cúratumst:
ubi lúbet, ire licet áccubitum.

I. dim. anap., dim. iamb., 2 dim. anap., dim. iamb. cat., senar. iamb.
II. octon. troch., tetram. cret. cat., octon. troch.
III. dim. anap.

235. Ein **anapästisch-trochäisches** Canticum mit eingestreuten Bacchien ist die Monodie des Pseudolus Plaut. Pseud. v. 574—594:

Pro Iúppiter, ut mihi quícquid ago | lepide ómnia
prospereque éveniunt,
Neque quód dubitem neque quód timeam | meo in péctore conditumst cónsilium. 575

I. *Nam éa stultitiast, fácinus magnum | tímido cordi crédere:*
Nam ómnes res perínde sunt
út agas, ut eas mágni facias. | nam égo in meo prius péctore
íta paravi cópias,

II. *Duplicés triplices dolos pérfidias, | ut ubíquomque hostibus cóngrediar —*
maiórum meúm fretus vírtute dícam 581
mea índustria ét malitiá fraudulénta —
Facile út vincam, facile út spoliem meos pérduellis meis pérfidis.

III. *Núnc inimicum ego húnc communem méum atque vostrorum ómnium*
Bállionem exbállistabo lépide, date operám modo. 585
Hóc ego oppidum ádmoenire ut hódie capiatúr volo.
Atque húc meas legionés ducam: facilem égo hanc rem meis cívibus faciam.
Post ád oppidum hoc vetus cóntinuo | meum exércitum protinus óbducam.

IV. *Inde me ét simul participés omnis | meos praéda onerabo atque ópplebo,*
metum ét fugam perduéllibus | meís med ut sciant nátum.
Eó sum genere gnátus: magna | mé facinora décet efficere, 590
quae póst mihi clara et diú clueant.
Sed hunc quém video? quis hic ést qui oculis | meis óbviam ignobilis óbicitur?
Lubet scíre quid hic velit cúm machaera et huic quám rem agat hinc dabo insídias.

Einleitung v. 574 f. 2 anapästische Oktonare.
I. v. 576—579. Trochäen: sept. dim. sept. dim.
II. v. 580—583. Anapäst. Okton. Zwei bacch. Tetram. Anap. Okton.
III. v. 584—87. Drei troch. Sept., zwei anap. Oktonare.
IV. v. 588—591. Anap. Okt., iamb. Sept., troch. Okt., anap. Dimeter.
Schluss v. 592 ff. Anapäst. Okton. u. Septen.

236. Ein trochäisch-iambisches Canticum ist Terent. Phorm. 153—178 (Antipho und Phaedria):

I. *AN. 'Adeon rem redísse, ut qui mi cónsultum optumé velit esse,*
Phaédria, patrem ut éxtimescam, ubi ín mentem eius advénti veniat!
Quód ni fuissem incógitans, ita éxpectarem, ut pár fuit. 155
PH. Quid istúc est? AN. Rogitas, quí tam audacis fácinoris mihi cónsciu's?[1]

II. *Quód utinam ne Phórmioni id suádere in mentem íncidisset*
Neú me cupidum eo ímpulisset, quód mihi principiúmst mali!
Nón potitus éssem: fuisset tum íllos mi aegre aliquót dies,
At nón cottidiána cura haec ángeret animum, PH. Aúdio. 160
AN. Dum expécto quam mox véniat qui adimat hánc mihi consuetúdinem.
PH. Aliís quia defit quód amant aegrest; tíbi quia superést dolet:
amóre abundas, 'Antipho. 163

I. 2 troch. Okton. 1 troch. Sept. 1 iamb. Okton. | II. 1 troch. Okton. 2 troch. Sept. 3 iamb. Okton. 1 iamb. Quatern.

[1] So nach SCHLEE p. 16, dem auch Dziatzko in s. Ausgabe des Phormio (1885) folgt; dagegen R. KLOTZ in J. MÜLLERS Jahresber. XIV. Jhg. (1886) p. 63.

Vgl. Plaut. Aulul. v. 406—414. Bacch. v. 979—996. Merc. v. 111 —140. Terent. Adelph. v. 299—320. Hec. v. 516—535.

237. Als Beispiel für die metabolischen Cantica diene die Monodie des Lysiteles bei Plautus. Trin. v. 223—275.

Erster Teil:

Multás res simítu in meó corde vórso,
multum ín cogitándo dolórem indipíscor.
Egomét me coquo ét macero ét defetígo: 225
magíster mihi éxercitór animus núnc est.
Sed hóc non liquét nec satís cogitátumst,
utrám potius hárum mihi ártem expetéssam,
utram aétati agúndae arbitrér fírmiórem:
amórin med án rei opsequí potius pár sit, 230
utra ín parte plús sit volúptatis vítae
ad aétatem agúndam.
De hac ré mihi satis haú liquet: nisi hóc sic faciam, opínor,
ut utrámque rem simul éxputem, iudéx sim reusque ad eám rem.
Ita fáciam, ita placet. — Omníum primum 235
Amóris artis éloquar, quemadmodum expediant.

Zweiter Teil:

Numquam ámor quemquam nisi cúpidum hominem 237[a]
postúlat se in plagas conícere: 237[b]
eós cupit, eos cónsectatur, súbdole ab re cónsulit: 238
blandíloquentulus, harpago, mendax,
cuppes, avarus, elegans, despoliator,
latebrícolarum hóminum córrumptor, 240
blandus, inops, celatum indagator.
Nam quí habet quod amat quom éxtemplo 242[a]
saviís sagittatus, pércussust, 242[b]
Ílico rés foras lábitur, líquitur. 243
'Dá mihi hoc, mél meum, sí me amas, si aúdes.'
Íbi ille cuculus: ,océlle mi, fíat: 245
Ét istuc et si ámplius vís dari, dábitur'.
Ibi illa pendentem ferit: iam ámplius órat:
nón satis id ést mali, ni ámplius étiam,
quód ĕcbibit, quód comest, quód facit súmpti. 250
Nóx datur: dúcitur fámilia tóta:
Vestíplica, unctor, aurí custos, 252[a]
flabélliferae, sandáligerulae, 252[b]
Cántrices, cistéllatrices, núntii, renúntii,
raptóres panis ét peni.
Fit ípse dum illis cómis est, 255[b]
inóps amátor. 255[b]

I. Vs. 223—231 bacch. Tetrameter; v. 232 bacch. Dimeter; v. 233 f. iamb. Septenare; v. 235 anap. Dimeter; v. 236 zweifelhaft (iamb. Dimeter u. kret. Dim. catal.?)

II. Vs. 237[a] und 237[b] anapäst. Dimeter, ebenso v. 240, 242 u. 252[a. b]; 243, 246, 249—251 katal. kretische Tetrameter; 238 u. 253 trochäische Septenare; 254 ff. iambische Verse; 239, 241, 245, 247 nicht sicher bestimmbar.

Dritter Teil:

Haec égo quom cum animo meó reputo, 256
ubi quí eget quam preti sít parvi:
apagé te, amor, non places, níl te utor.
quamquam íllud est dulce, esse ét bibere,
amor amari dat tamen satis quod aegre sit. 260
Neque eúm sibi amicum vólunt dici,
fugit fórum, fugitat suos cognátos,
fugat ípsus se ab suo cóntutu.
Millé modis amor ignórandust,
procul ápsbitendum atque ápstandumst.
Nam qui ín amorem praecípitavit, 265
peiús perit quasi saxó saliat.
Apagé te, amor: tuas res tíbi habeto:
amor, míhi amicus ne fúas umquam.
Sunt támen, quos miseros máleque habeas,
quos tíbi obnoxios fecísti.
Cérta res ést ad frugem ádplicare ánimum, 270
quámquam ibi animó labos grándis capitur.
Bóni sibi haec éxpetunt, rém, fidem, honorem
glóriam et grátiam: hóc probis prétiumst.
Eo míhi magis lubet cum próbis potius
quam cum ímprobis vivere vánidicis. 275

III. Vs. 256—269 anapäst. Dimeter (ausser 260), 269 katal.; v. 270—273 kretische, bzw. kret. troch. Verse; v. 274 f. anapäst. Dimeter.

Litteratur. Allgemeines: R. Bentley, Schediasma de metris Terentianis in s. Ausg. des T. (zuerst Cantabr. 1726, 4.). — G. Hermann, Elem. p. 64 f. 87 f. 90 f. 102 f. 131 f. 141 f. 149—191. 205—22. 294—316. 385 f. 405 f. — Fr. Ritschl, Prolegom. de rationibus crit. gramm. prosod. metr. emendationis Plautinae in s. Ausg. d. Trin., Elberf. 1849 (Opusc. V, 285 ff.) u. viele kleinere Abh. s. Opusc. — J. Brix, Einleitung zu Plautus Trinummus, Leipzig 1865, 4. A. 1888, p. 13—23. — A. Spengel, T. Maccius Plautus, Kritik, Prosodie, Metrik, Gött. 1865. — W. Christ, Die Gesetze d. plautin. Prosodie, Rh. Mus. XXIII (1868) p. 559—581 u. an vielen Stellen s. Metrik. — C. W. Müller, Plautin. Prosodie, Berlin 1869; Nachtr. z. Plautin. Prosodie ebd. 1871. — A. Spengel, Einleitung zu Terenz' Andria, Berlin (1875) 1888 p. XXV ff.; Reformvorschläge z. d. Metrik d. lyr. Versarten des Plautus u. d. übrigen Sceniker, Berlin 1882. — R. Klotz, Zur Allitteration und Symmetrie b. Plautus, Zittau 1876. Progr. — A. Kiessling, Anal. Plautina, Gryphisw. 1878. Ind. lect. — W. Meyer, Ueber die Beobachtung des Wortaccents in d. altlat. Poesie, München 1884 (Akad. Abh.). — K. Dziatzko, Einleitung zu Terenz Phormio, 2. A. p. 25 ff. (1885). — Rich. Klotz, Grundzüge altrömischer Metrik, Leipzig 1890. — Friedr. Leo, Ein Kapitel plautin. Metrik, Rh. Mus. 40. Bd. (1885) p. 161 ff.; Plautin. Forschungen z. Kritik und Geschichte der Komödie, Berlin 1895. — O. Seyffert, Jahresb. über Plautus. 80. Bd. (1894) bsd. S. 254—287. — H. Schenkl, Scenisches zu Plautus, Serta Harteliana, Wien 1896, S. 104 ff.

Cantica: G. Hermann, De canticis in Roman. fabulis scenicis, 1811. — Guil. Studemund, De canticis Plautinis, Berol. 1864. diss. — M. Crain, Ueber die Komposition der Plautin. Cantica, Berlin 1865. — W. Christ, Metr. Bemerkungen z. d. Cantica des Pl., München 1871 (Akad.); Metrik[2] p. 660. 677 ff. 697. — A. Spengel, Die Akteinteilung der Kom. des Plautus, München 1877 (Progr.). — C. Conradt, Die metr. Komposition der Komödien d. Terenz, Berlin 1876 u. N. Jhrbb. f. Philol. 1878 p. 401 ff. — Fr. Schlee, De versuum in canticis Terent. consecutione, Berol. 1879. — J. Winter, D. metr. Rekonstruktion d. Plautin. Cantica, München 1889. Progr. — C. Meissner, Die Cantica des T. u. ihre Eurythmie, Leipz. 1881 (= 12. Suppl Bd. d. Jhrbb. f. Philol. p. 467—588). — H. Roppenecker. De emendatione metr. canticorum Plautinorum, Freising 1894. Progr. — Friedr. Leo, Die plautinischen Cantica u. die hellenistische Lyrik, Berlin 1897 in Abh. d. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen, N. F. 1. Bd. nr. 7.

Spezielleres zur Silbenmessung, Synizese, Hiatus. Th. Bergk, De elisione et aphaeresi in vocab. Plaut., Hal. 1866. 67. Ind. — W. Wagner, Zur Prosodie Rh. Mus. XXII (1867) p. 111 ff. p. 423 ff. — A. Luchs, Quaest metricae, Gryphisw. 1872 in Studemund, Studia in prisc. script. lat. I und Comment. prosod. Plautinae I. II, Erlang. 1883. 84. — H. Leppermann, De correptione vocabulorum iambic. quae apud Plautum in senariis atque septen. iamb. et troch. invenitur, Münster 1890. diss. — Fr. Boemer, De correptione vocabulorum natura iambicorum Terentiana, Münster 1891. diss. — L. Havet, L's latin caduc. Paris 1891. — Frz. Skutsch, Forschungen z. lat. Grammatik u. Metrik, Leipzig 1892. — Iambenkürzung u. Synizese in: Satura Viadrina p. 122—144 und Rh. Museum 51. Bd. (1896) S. 478 ff. — Cl. Möller, Quaest. metr. de synaloephae, qua Terentius in versibus iambicis et troch. usus est, ratione, Münster 1896. diss. — E. Below, De hiatu Plautino p. I, Berol. 1885. diss. — B. Maurenbrecher, Hiatus u. Verschleifung im alten Latein, Leipzig 1899.

Die einzelnen Versarten. J. Draheim, De iambis et trochaeis Terentii, Hermes XV, 238 ff. — B. Born, De diverbii ap. Terentium versibus, Magdeb. 1868. Progr. — A. W. Ahlberg, De proceleusmaticis iamborum trochaeorumque scaenicae poesis lat. I. II, Lund. 1900.

Senar.

O. Sachse, De pedibus trisyllabis, qui in senario substituuntur trochaeo et iambo, Grünberg 1876. — O. Brugmann, Quemadmodum in iambico senario Rom. veteres verborum accentus cum numeris consociaverint, Bonn 1874. — Phil. Fabia, Sur la fin monosyllabique du senaire chez Terence, Revue de phil. XVII (1893) p. 29 ff. — Fr. Gottschalk, Senarius Terentianus comparatur cum trimetro Graec., Patschkau 1893. Progr.

Troch. Septenar.

H. Köhler, De verborum accentus cum numerorum rationibus in troch. septenario Plautino consociatione, Halle 1877. — O. Podiaski, Die troch. Septenare des Terenz, Berlin 1894. Progr. — A. Franke, De caesuris septenariorum troch. Plautinorum et Terentianorum, Halle 1893. diss.

Jamb. Tetrameter.

J. Krauss, Ueber d. iambischen Tetrameter bei Terenz, Rh. Mus. VIII (1855), 552 ff. — P. Mohr, De iambico apud Plautum septenario, Lips. 1873, diss. — O. Podiaski, Quomodo Terentius in tetram. iamb. et troch. verborum accentus c. muneris consociaverit, Berol. 1882. — C. Meissner, De iambico ap. Terentium septenario, Bernburg 1884.

Anapäste.

G. Voss, De versibus anapaesticis Plautinis, Lips. 1881. Progr. v. Diedenhofen. — P. E. Sonnenburg, De versuum Plautin. anapaest. prosodia, Bonn 1881 in: Exerc. gramm. spec. semin. phil. Bonn p. 16 ff. — E. Audouin, De Plautinis anapaestis, Paris 1898.

Bacchien.

O. Seyffert, De versuum bacchiacorum usu Plautino, Berl. 1864. diss.

Kretiker.

A. Spengel, De versuum creticorum usu Plautino, Berol. 1861. diss.

Daktylen.

H. Roppenecker, De dactylis Plautinis, N. Jahrb. f. Phil. 149. Bd. (1894) S. 606—612.

III. Die strengere Nachbildung der griechischen Metra bei den sogenannten daktylischen Dichtern.

Vorbemerkungen.

238. Die Technik des Versbaues wurde eine strengere, als Ennius (§ 204, 4) den daktylischen Hexameter und das elegische Distichon in engem Anschlusse an die griechischen Muster nachzubilden begann. Die Unauflösbarkeit der Hebungslängen und die feste Bestimmtheit der Senkungen (entweder zwei Kürzen oder eine Länge) erforderten auch für die Quantitätsverhältnisse eine strengere Regelung und eine grössere Beschränkung der Elisionen und Vokalverschleifungen.

Die strenge Technik wurde demnächst — ausser im Drama und der Satire, welche erst später nachfolgten — auch auf die iambischen, trochäischen und anpästischen Metra übertragen, und iambische Senare und Quaternare, trochäische, iambische und anapästische Septenare, auch iambische und

trochäische Skazonten nach griechischer Norm gebildet; daran schlossen sich die künstlicheren Metra der griechischen Lyrik, das Galliambicum, die Asklepiadeen, Glykoneen, Pherekrateen und Hendekasyllaben, die anakreontischen Systeme und äolischen Strophen.

Obwohl die neuere Verskunst sich also keineswegs bloss auf daktylische Metra beschränkte, pflegt man doch, weil an die Einführung dieser sich die Neugestaltung knüpft und sie vor allen andern die Herrschaft in der späteren Dichtung behaupten, im Gegensatze gegen die älteren Sceniker und Satiriker die Dichter, welcher der strengeren Nachbildung der griechischen Metra sich befleissigen, als Daktyliker zu bezeichnen.

Wir sondern im folgenden die stichischen Formen und die Systeme und teilen die letzteren in distichische Systeme, Hypermetra und vierzeilige Strophen. Zum Schlusse folgen einige Bemerkungen über die Cantica des Seneca.

A. Die stichischen Versmasse.

239. Der daktylische Hexameter. 1. Ennius führte, auch im Versmasse an Homer sich anschliessend, den Hexameter *(versus longus)*[1]) in die römische Litteratur ein und gebrauchte ihn als ausschliessliches Mass in seinen *Annales* und neben anderen in seinen *Saturae*. Er blieb seitdem bei den Römern das Versmass der epischen Dichtung, wurde durch Lucilius und Horaz in der Satire üblich, aber auch im Lehrgedicht (seit Lucrez), in der bukolischen Poesie (Vergil), in der poetischen Epistel (seit Horaz) und gelegentlich in der späteren Tragödie (hymnodisch oder als Orakelvers Senec. Oed. 403 f. 429—31. 445 ff. 466. 504 ff. Med. 110 ff.) fand er seine Anwendung. — Lucilius und Lucretius (I, 118) schlossen sich in der Technik enger an Ennius an, Catull und seine Zeitgenossen gingen direkt auf die Alexandriner zurück. Zur Vollendung gelangte seine Technik durch Vergil und Ovid, von denen jener insbesondere durch die Kunst der rhythmischen Malerei (vgl. Aen. VIII, 596. 452. III, 290. I, 81—91. 102—123), Ovid durch die Glätte und Eleganz des Versbaus sich auszeichnete. Horaz, der in den Oden und Epoden die Manier der Alexandriner nicht verschmähte (c. I, 28, 21. epod. 13, 9; 16, 17. 29), folgte übrigens mehr dem Vorbild des Lucilius und erlaubte sich namentlich in den Satiren, weniger in den Episteln, grössere Freiheiten. Die späteren Dichter schlossen sich teils an Ovid, teils an Vergil an, die Satiriker an Horaz.

2. Ein Hauptstück der römischen Technik war die Gliederung des Verses durch die Cäsur (s. §§ 66 f.). Weitaus die häufigste Teilung ist im lateinischen Hexameter — anders als im griechischen — schon seit Ennius, dessen Vorgang für die lateinischen Dichter massgebend blieb, die Teilung durch die *semiquinaria* (πενθημιμερής):

Arma virumque cano, | *Troiae qui primus ab oris.*

Bestimmend für diese Bevorzugung der männlichen Cäsur war wohl die Rücksicht auf den verschiedenen Tonfall im ersten und zweiten Gliede.

---

[1]) Cic. de legg. II, 27, 68 *herois versibus, quos longos appellat Ennius;* vgl. Atil. Fortun. p. 284, 6. Mall. Theod. p. 582.

Weit weniger häufig, aber doch immerhin recht beliebt ist die *semiseptenaria* (ἑφθημιμερής) bei den lateinischen Dichtern, besonders in Verbindung mit der *semiternaria* (τριθημιμερής):

Italiam | fato profugus, | Laviniaque venit.

Meist tritt dabei ein Wortende nach dem dritten Trochäus ein, dem indes nicht die Bedeutung einer Cäsur beizumessen ist:

quidve dolens | regina ⋮ deum | tot volvere casus
insignem | pietate ⋮ virum, | tot adire labores.

Dagegen steht selten zwischen beiden ein einziges (mehrsilbiges) Wort, wie Verg. Georg. III, 226:

multa gemens | ignominiam | plagasque superbi.

Fehlte die Trithemimeres, so trat gewöhnlich als Nebencäsur die trochäische des 2. Fusses ein, z. B. Verg. Aen. II, 28:

Desertosque | videre locos | litusque relictum.

Aber selten ist eine Versbildung wie Verg. Buc. 8, 34:

Hirsutumque | supercilium | promissaque barba

ohne Wortende zwischen diesen beiden Einschnitten.

Kurze Endsilbe in der Hebung vor der Cäsur findet sich z. B. bei Vergil Georg. IV, 455 (Penthemimeres):

Non te nullius | exercent numinis irae.

bei Ennius Ann. I, 85 (Hephthemimeres):

Sic expectabat populus | atque ora tenebat.

Die trochäische Cäsur des dritten Fusses (κατὰ τρίτον τροχαῖον) ist als Haupteinschnitt des Verses bei den lateinischen Dichtern selten,[1]) namentlich bei den augusteischen und später; sie war noch ziemlich häufig bei Catull, Lucilius und Lucretius, kam aber im Laufe der Zeit immer mehr ab und ist nur bei Horaz in den *Sermones* häufiger zu finden.[2]) Vermieden wird es bei dieser Cäsur, ein Wortende nach dem 2. oder 4. Trochäus eintreten zu lassen; dagegen wird gern ein Einschnitt nach der 4. oder 2. Hebung daneben angewendet.

Verg. Aen. I, 199 *O passi ⋮ graviora, | dabit deus his quoque finem.*
Ovid. Met. I, 260 *Poena placet ⋮ diversa. | genus ⋮ mortale sub undis.*
Verg. Aen. III, 707 *hinc Drepani ⋮ me portus | et inlaetabilis ora.*

Georg. I, 357. Aen. II, 9; vereinzelt stehen Aen. IV, 486. V, 591. 856.

Die bukolische Cäsur ist im allgemeinen nicht beliebt, auch in den bukolischen Gedichten nicht oft zu finden, jedoch wird sie nicht völlig verschmäht; vgl. Verg. Buc. 1, 74:

ite meae, quondam felix pecus, ⋮ ite capellae.

Besonders erscheint sie neben der Penthemimeres, z. B. ebd. 5, 87:

haec eadem docuit: | cuium pecus? | an Meliboei?

vgl. ebd. 7, 4. 44; mit Vorliebe hat sie so Seneca angewendet.

---

[1]) Nach Walser kommt auf etwa 200 Verse mit Penthemimeres oder Hephthemimeres ein Vers mit trochäischer Cäsur.

[2]) In diesen ist die trochäische Cäsur verhältnismässig häufig, im 2. Buche der Episteln erscheint sie etwa in jedem 7. Verse. In den *Epodi* und *carmina* hat Horaz den Hexameter überhaupt wesentlich anders behandelt als in den *Sermones;* die trochäische Cäsur findet sich nur c. I, 28,15 und ep. 15,9.

Cäsurlose Verse finden sich nur sehr selten, einige bei Ennius (Ann. 36, 244, 598. Sat. 14) und Lucilius (XXIX, 79 s. L. Müller, De re metr.[2] 218 f. gegen Lachmann z. Lucr. VI, 1067) z. B.

sparsis hastis longis campus splendet et horret,

mit Absicht bei Horaz A. P. 263:

non quivis videt immodulata poemata iudex.

Einsilbige Wörter am Versschluss werden meist nur zum Zwecke eines besonderen Effekts gebraucht (vgl. Georg. I, 181 *exiguus mus.* Aen. V, 481 *humi bos.* X, 361 *viro vir.* Hor. A. P. 139 *ridiculus mus),* ausser wenn ein anderes einsilbiges vorhergeht oder Enklisis eintritt. — Am beliebtesten sind zwei- und dreisilbige Versschlüsse, viersilbige wurden gemieden, fünfsilbige sind selten.[1]) Abweichungen von dem gewöhnlichen Gebrauch machen Fremdwörter oder Eigennamen.

Auch vor der Hauptcäsur wurde ein einsilbiges Wort sorgfältig vermieden. Ausnahmen sind selten ausser bei Horaz (epod. 14, 1 und öfter in den Satiren und Episteln).

3. Was die Schemata des Verses betrifft, so wird Abwechslung zwischen Daktylen und Spondeen erstrebt,[2]) doch überwiegen der Natur der lateinischen Sprache entsprechend die Spondeen.

Spondiaci (s. oben § 68) sind von Ennius und Lucrez nur ausnahmsweise angewendet, bei Catull dagegen und den anderen *cantores Euphorionis* (Cic. ad. Att. VII, 2, 1) in Nachahmung der alexandrinischen Dichter häufig *„ornandi poematis gratia“*, auch mehrmals hintereinander (64, 78—80), selbst bei einem Spondeus im 4. Fusse (64, 3. 44; 68, 87).

Seltener sind sie bei Vergil, Ovid und Horaz (nur einmal A. P. 467; dagegen epod. 13, 9. 16, 17. 29; c. I. 28, 21); nie angewandt von Tibull, Bei den strengeren Dichtern ist der 4. Fuss der Spondiaci stets ein Daktylus.[3]) Der Versschluss wird bei ihnen meist durch viersilbige (so stets bei Horaz), seltener durch dreisilbige, nie (ausser bei Prudentius) durch zweisilbige Wörter gebildet, sehr selten (Ennius) durch ein einsilbiges.

Durchgängig spondeisch gebaute Hexameter[4]) finden sich bei Ennius (Ann. I, 66 M. *olli respondit rex Albai longai*) und in einem Distichon bei Catull (116, 3), *qui te lenirem nobis, neu conarere.*

Auflösung der Länge des Daktylus, die man bei Ennius früher annahm (Ann. 267 *capitibus*.., Sat. 53 *Mytilenaest*.., 59 *melanurum* . . .), hat man jetzt mit Recht beseitigt (L. Müller, De re metr.[2] 146); bei späteren Dichtern kann davon keine Rede sein.

4. Versus hypermeter heisst ein Hexameter, der durch Elision der Schlusssilbe mit dem folgenden verbunden ist, wie Lucr. V, 849 *multa videmus enim rebus concurrere debere,* | *ut propagando* e. q. s. Am häufigsten steht in diesem Falle *que* oder *ve*, seltner eine Flexionsendung im

---

[1]) Viersilbige bei Verg. Aen. III, 549 *antennarum.* V, 320 *intervallo;* Buc. IV, 49 *incrementum;* fünfsilbige Aen. XI, 614 *quadrupedantum.* V, 589 *ancipitemque.*

[2]) Mar. Victor. p. 71,[22] *heroi versus vitiosi habentur, qui ex solis dactylis vel qui ex solis spondeis constant, quia in talibus aut gravis tarditas aut velocitas nimia vitiosa est.*

[3]) Ausnahmen bei Vergil Georg. III, 276. Aen. III, 74. VII, 634.

[4]) Vgl. Mar. Vict. p. 71,[22] K = Juba fr. 44.

Versschlusse, vgl. Catull. 64, 298. 115, 5. Verg. Georg. I, 295 f. Aen. I, 332. Hor. Sat. I, 4, 96. 6, 102. Ovid. Met. IV, 11. 780. VI, 507.

Gruppierung mehrerer Hexameter zu einem Systeme findet sich nach griechischem Vorbilde bei Catull 62. 64, v. 323 ff. (in Epithalamien), bei Verg. Bucol. 3, 60 ff. 7, 21 ff. 8, 17 ff.; auch bei Tibull I, 3 und sonst will man symmetrische Gruppen finden.

5. Das häufige Zusammenfallen von Wortaccent und Versiktus in den ersten und besonders in den letzten Füssen des Hexameters hat allerdings in der Betonungsweise des Lateinischen seinen äusseren Grund (s. Corssen II, 969 ff.), doch wäre es unrecht zu behaupten, dass die Dichter bei ihrer Vorliebe für zwei- und dreisilbige Versschlüsse keine Empfindung gehabt hätten für den Wohlklang solcher Übereinstimmung.

240. 1. Der iambische Senar nach griechischem Muster mit Ausschluss der unreinen Senkungen an den geraden Stellen[1]) wurde zuerst von M. Varro und Catull gebraucht, dann von Horaz und Vergil *(Catalecta),* von Petronius, Martial, den Tragikern der Kaiserzeit und späteren Dichtern.

⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑̲

Catull. 52, 3 *Per consulatum | peierat Vatinius.*

Er hat seine Cäsur[2]) vorwiegend nach der Senkung des 3. Fusses (semiquinaria), die Semiseptenaria immer nur in Verbindung mit jener oder einem Einschnitt nach der 2. Hebung:

Hor. ep. 17, 60 *Quid proderit ditasse | Paelignas anus?*

In der 5. Senkung wird spondeischer Wortschluss gemieden.

Auflösungen sind nicht häufig; im 5. Fusse sind sie ganz ausgeschlossen bei Horaz, sehr selten bei Seneca. Der Proceleusmatikus findet sich nur bei Seneca und Terentianus. Anapäste im 1. Fusse sind ziemlich häufig (3 bei Horaz), im 5. selten (Hor. epod. 2, 35. 5, 79. 11, 23), im 3. Fusse werden sie gemieden.

Der vorletzte Fuss ist bei Catull ein reiner Iambus, aber fast stets ein Spondeus bei Seneca[3]) und Petronius (cf. Quintil. IX. 4, 111). Längen an geraden Stellen finden sich gegen die Regel bei Avien, Ausonius, Paulinus und Martianus Capella.

Catull braucht den Senar in dieser Form nur c. 52, Horaz stichisch nur epod. 17, mit dem iamb. Dimeter zusammengestellt epod. 1—10, mit dem daktyl. Hexameter epod. 11.

2. Der iambische Senar in völlig reiner Form (*senarius purus*), ohne lange oder zweisilbige Senkungen und ohne Auflösungen, wird zuerst von Catull (c. 4 u. 29) angewendet, nicht nach Archilochos, sondern nach alexandrinischem Muster:

Phaselus ille, quem videtis, hospites,
ait fuisse navium celerrimus.

---

[1]) Hor. Epist. II, 3, 254 f. Terent M. 2205 f.

[2]) Elision in der Cäsur meidet Seneca und spätere Dichter, während sie gegen Hiatus in der Cäsurstelle weniger empfindlich sind. Senec. Herc. fur. 1291. Thyest. 301. Herc. Oet. 1205. Octav. 528. Vgl. Klotz, Altröm. Metrik 172.

[3]) Diomed. p. 507. *Iambicus tragicus, ut gravior iuxta materiae pondus esset, semper quinto loco spondeum recipit, aliter enim esse non potest tragicus.*

Die Cäsur ist meist die semiquinaria, seltener die semiseptenaria:

Catull. 29, 1 *quis hoc potest* ⋮ *videre,* | *quis potest pati?*

Ausnahmsweise tritt die Länge im 1. Fusse in einem Eigennamen ein Catull. 29, 3. — Er findet sich ausser bei Catull noch bei Horaz epod. 16 als 2. Vers eines distichischen Systems und bei Verg. Catal. 3. 4. 8 und Priap. 82. 84.

3. Der Senar des Phaedrus lässt wie der der alten Sceniker den Spondeus an allen Stellen zu mit Ausnahme der letzten:

I, 12, 13 *o me infelicem! qui nunc demum intellego,*

ebenso den Anapäst, der jedoch nur im 1. und 5. Fusse häufiger ist und nicht zweimal nacheinander erscheint:

IV, 23, 1 *Homo doctus in se semper divitias habet.*

Die Auflösung ist im 5. Fusse nur gestattet bei vier- oder mehrsilbigem Versschlusse (Ausnahmen V, 7, 22 app. 9, 6); der Daktylus (– ⏑́⏑) wird vorwiegend im 1., 3 und 4. Fusse gebraucht. Der Proceleusmatikus (⏑⏑⏑́⏑) ist nur im 1. Fusse zu finden (bezweifelt von A. Nauck, Mélanges gréco-rom. III, p. 203), z. B. I, 30, 11

Ita caput ad nostrum furor illorum pertinet.

Vgl. IV, 11, 12. III, 7, 18.

Der 2., (3.) 4. Fuss wird nicht durch ein spondeisches, anapästisches oder daktylisches Wort (bezw. Wortende) gebildet, der 5. nicht durch ein iambisches, während in Versen, die mit längeren Wörtern (oder eng zusammengehörigen) schliessen, der Iambus im 5. zugelassen wird:

I, 8, 8 *Gulaeque credens colli longitūdinem.*

241. Der iambische Septenar nach griechischer Norm mit rein gehaltener Senkung an den geraden Stellen (§ 99) erscheint bei Varro in den Saturae (z. B. 308 f. 357 B.) und Catull.

Catull. 25, 1 *Cinaede Thalle, mollior cuniculi capillo*

mit regelmässiger Cäsur nach dem 4. Fusse (Auflösung Cat. 25, 5); Terentianus Maurus aber v. 2376, 2380 ff. vernachlässigt sie.

242. Der trochäische Septenar in strenger Form (§ 89) vermeidet die Länge in der ersten Senkung jeder Dipodie:

– ⏑ – ⏓   – ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓   – ⏑ ⏒

Cras amet qui numquam amavit | *quique amavit cras amet,*

und folgt in Rücksicht der Auflösungen den Normen des strengen Senars. Die Cäsur nach dem 4. Trochäus wird streng beobachtet (Ausnahmen nur bei Terentianus Maurus v. 1329. 1411. 2343).

Der Vers erscheint in dieser Bildung schon bei Porcius Licinus (Gell. XVII, 21, 45) im liber de poetis:

Poenico bello secundo Musa pinnato gradu
intulit se bellicosam in Romuli gentem feram,

und bei M. Varro (neben der freieren Form); im Spottliede auf Cäsar bei Sueton. Jul. 49 (dagegen die alte Form Sueton. Jul. 51. 80); bei Seneca Phaedr. 1201—12. Oed. 223—32. Med. 740—51) und oft in der späteren Dichtung: Pervigilium, Terent. Maurus, Tiberianus, Ausonius, Prudentius u. sonst, z. t. mit einzelnen Freiheiten, besonders im 1. Fusse.

243. Den anapästischen Septenar (*versus Aristophanius* s. § 82,1) in strenger Nachbildung haben nur Varro und Septimius Serenus.

Varro Sat. 242 B (p. 155, 3 R).

Haec lánigeras detónderi | docuít tunicareque homúllum.

Parömiaci in stichischem Gebrauche finden sich bei Annianus und Serenus; von jenem z. B. bei Terent. M. v. 1818 (G. L. VI, 379) und Mar. Victor. p. 123,18 ff.:

uva, uva sum et uva Falerna
et ter feror et quater anno.

Akatalektische Dimeter kommen stichisch erst bei Ausonius, Luxorius und Boethius vor.

244. 1. Der Choliamb[1] (*trimeter claudus, versus hipponacteus,* s. § 98 ⏓ – ⏑ –, ⏓ – ⏑ –, ⏑ – – ⏓) wurde in Rom eingeführt durch Cn. Matius, Laevius und M. Varro, viel gebraucht von Catull (8, 22, 31, 37, 39, 44, 59, 60) und seinen Freunden und war auch in späterer Zeit beliebt, so bei Persius, Petronius, Martialis, Ausonius (epigr. 79), Boethius de consol. II, 1; III, 1; vgl. Anthol. Lat. II, carm. epigr. 212—216.

Er lässt eine lange Silbe in der Senkung ausser an der sechsten Stelle nur an 1. u. 2., nicht an 5. Stelle zu; die Auflösung ist nicht häufig (in mehrsilbigen Wörtern), der Versschluss duldet kein einsilbiges Wort (ausg. *est, sum, quis*). Die Cäsur tritt regelmässig nach der 3. Senkung ein:

Miser Catulle | desinas ineptire;

oft zusammen mit Einschnitt nach der 5. Senkung; fehlt die Penthemimeres, so ersetzt sie die Hephthemimeres, meist mit einem Einschnitt nach der 2. Hebung verbunden:

et quod vides ⁝ perisse, | perditum ducas.

Der Anapäst wird im 1. Fusse zugelassen, selten bei Petronius und Persius, häufiger bei Martial; der Spondeus im 5. Fusse kommt vor bei Varro in den *saturae.*

2. Den trochäischen Hinkvers (*tetrameter claudus,* s. § 90,1) hat, wie es scheint, nur Varro in seinen *Saturae Menippeae* nachgebildet, z. B. *Manius* fr. V, 251 B.

Hunc Ceres, cibi ministra, frugibus suis porcet.

Er lässt auch an vorletzter Stelle (6. Fuss) den Spondeus zu: *Ταφὴ Μενίππου* fr. XVII p. 226 R. (525 B.).

'Ast in segetibús post messem cólligebant strámenta.

245. 1. Der akatalektische iambische Dimeter[2] (*quaternarius*) tritt zuerst in strenger Form auf bei Laevius (fr. 1—4 M.) und Varro 511 B. (p. 221, 10 ff. R.) in stichischem Gebrauche; bei Horaz nur als Epodus in distichischen Systemen (§ 252 I u. VII); beliebt wird er bei späteren

---

[1] Mar. Vict. p. 81,6. 136,13. Caes. Bass. p. 257. Terent. Maur. v. 2398—2415. Plotius Sacerd. p. 519,22. 522,15. Rufin. p. 559,20.

[2] Mar. Vict. p. 137,11.

Dichtern, insbesondere Alfius Avitus, Marianus (Baehrens Fragm. p. 383 f.), Prudentius. — Hadrian bei Spartian c. 25:

Animula vagula blandula,
hospes comesque corporis,
quae nunc abibis in loca
pallidula rigida nudula
nec ut soles dabis iocos!

2. Der katalektische iambische Dimeter[1]) gehört gleichfalls erst der späteren Zeit an, wo er als Hemiamb mit dem anakreontischen Verse wechselt, vgl. § 96. Zuerst bei Petronius fr. XIX (p. 112 B):

Memphitides puellae
sacris deum paratae.
tinctus colore noctis
manu puer loquaci.

Vgl. Anthol. lat. ed. Riese I, 309. II, 903.

3. Der anakreontische Vers (§ 107,1),[2]) wegen seiner Ahnlichkeit mit dem eben erwähnten katalektischen Dimeter auch Hemiamb genannt, findet sich zuerst bei Laevius fr. 13 M (Baehrens Fragm. p. 292):

Venerem igitur almum adorans, ⏖⏖͡ ⏑ – ⏑ – –
seu femina isve mas est, – – ⏑ – ⏑ – –
ita ut alba Noctilucast; ⏖ – ⏑ – ⏑ – –

später bei Seneca (Med. 849 ff.), Petronius fr. XX B. (bei Terent. M. 2862 ff.), Prudentius (Cath. VI), Claudian, Luxorius, Boethius II, 2; 4; III, 6 (⏖͡ – – ⏖ – –).

246. Das sotadeische Metrum[3]) (§ 106,2) wurde schon von Ennius (*Sota*) eingeführt und gewann eine grosse Beliebtheit bei den Römern. Die älteren Dichter wandten es mit allen Freiheiten der griechischen Vorbilder an, so Accius in seinen *Didascalica* und Varro in den *Saturae*.

Vgl. Accius Didasc. bei Charis. Gr. L. I, 142 (p. 305 M):

nam quam varia | sint genera po|ematorum, | Baebi,
quamque longe | distincta ali|a ab aliis, ‹sis,› | nosce.

Varro bei Nonius 468,22 p. 203 R. (438 B.).

cum sex pueri et puellulae pariter item sex
aut septem in utroque cum choro pari vagarunt.

– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ – –
– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

In späterer Zeit wurde eine strengere Technik beobachtet von Petronius (c. 23. 132, p. 17,30. 98,29 Büch.), Martialis (III, 29), Terentianus Maurus (v. 85—278, 1457—1579, 2013—92). Ausser der reinen Form des absteigenden Ionikus wenden sie mit sehr wenigen Ausnahmen (Terent. 1545. Petr. 23) nur die Formen mit einer Auflösung und den Ditrochäus an

⏖ – ⏑ ⏑, – ⏖ ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑,

1) Mar. Vict. p. 138,22.

2) Mar. Vict. p. 153,32. Terent. Maur. v. 2862.

3) Mar. Vict. p. 77,20. 128,12. 131,5. Caes. Bass. p. 255,1. Terent. M. v. 1509 ff. Diomed. p. 510,20. 516,27.

und schliessen alle anderen aus. Besonders beliebt war das Schema:

–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –

Vgl. Petron. IV, 23 p. 17,30, IX, 32 p. 98 ed. Büch.[3]

molles vete|res Delia|ci manu re|cisi.
ter corripu|i terribi|lem manu bi|pennem.

247. Der galliambische Vers[1]) (§ 107,4) erscheint bei M. Varro in den *Saturae* (Marcip. 275. Cycn. 79. Eum. 131. 132. Test. 540 B; p. 114, 3. 132, 4—6. 7. 164, 5. 228, 1 sq. R.) und bei Catull 63 nach Kallimachus' Muster, und wurde auch von Maecenas (Caes. Bass. VI, 262 K) gebraucht:

Ades, inquit, o Cybebe, fera montium dea.

Bei Catull ist die Anaklasis (§ 105) regelmässig im 1. Gliede angewendet und die vorletzte Länge fast durchgängig (ausg. v. 14. 35. 73. 76) aufgelöst,[2]) also die gewöhnliche Form:

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ – | ⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏓

Super alta vectus Attis | celeri rate maria.

Die Cäsur zwischen beiden Gliedern ist streng beobachtet; Zusammenziehung der beiden Kürzen findet sich im 1. Jonikus 10mal, im 3. 6mal:

iam iam dolet quod egi, iam iamque paenitet.

Auflösung der Länge ist nicht selten (ausgeschlossen bei der ersten des 2. Gliedes; denn v. 91 wird mit Recht verbessert), aber nicht zweimal in demselben Halbvers (v. 63 lesen Baehrens und L. Müller nach Scaliger *ego puber* statt *ego mulier, ego adolescens* . . .).

248. Der phaläcische Hendekasyllabus[3]) (§ 146,1), *versus phalaeceus*, gewöhnlich schlechthin Hendekasyllabus genannt (s. Catull 12, 10; 42, 1), wurde von den Alexandrinern übernommen durch Varro und Laevius.

–́ ⏓ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓

Catull. 1, 1 f. *Quoi dono lepidum novum libellum*
arida modo pumice expolitum?

Der erste Fuss („Basis") ist bei Catull meist spondeisch, nie pyrrhichisch, zuweilen trochäisch und iambisch, bei Martial nur spondeisch. Der zweite Fuss, regelmässig ein Daktylus, wird von Catull ausnahmsweise in c. 55 in malerischer Absicht 16 mal (neben dem Spondeus im 1. Fuss) durch einen Spondeus gebildet. Eine regelmässige Cäsur ist nicht vorhanden, doch tritt bei den Späteren gewöhnlich nach der 6. Silbe Wortschluss ein. — Das Metrum war seit Catull, der es in 40 Gedichten angewendet hat, sehr beliebt und bis in die späteste Zeit im Gebrauche.

249. Der Priapeus[4]) (§ 147,2) in der bestimmten Form:

–́ ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – | –́ ⏓ – ⏑⏑ – ⏓

d. h. als Verbindung des 2. Glykoneus und des 2. Pherekrateus findet sich bei Catull c. 17, fr. 1 und Priap. 85 (86 B.); ferner Maecenas fr. 3 B.

O Colonia, quae cupis ponte ludere longo.
Hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape.

---

[1]) Mar. Vict. p. 154,18. Terent. Maur. v. 2889 ff. Caes. Bass. 261,27. Diomed. p. 514.

[2]) Caes. Bass. VI, p. 262 K. *quo magis hic versus . . . vibrare videatur, proximum ab ultimo pedem brachysyllabon fecerunt et Graeci et hic ipse Maecenas et Catullus.*

[3]) Mar. Vict. p. 148. Caes. Bass. p. 258,12. 260,27. Terent. M. v. 2545.

[4]) Caes. Bass. p. 260,12. Terent. Maur. v. 2755. Mar. Vict. 151,10.

Die Cäsur zwischen den beiden Versgliedern ist nie vernachlässigt, Hiatus und Syllaba anceps am Schlusse des Glykoneus nicht gestattet. Die sog. Basis ist meist trochäisch, weit seltener spondeisch. — Der Vers wird als *mollis et delicatus* charakterisiert.

250. 1. Der Asclepiadeus minor[1]) (§ 146,$_{3}$) tritt zuerst bei Horaz auf, in stichischem Gebrauche c. I, 1; III, 30; IV, 8; öfter in Systemen (s. §§ 252 X u. XI u. 257). Er hat seine regelmässige Cäsur nach der 6. Silbe (fehlerhaft ist IV, 8, 17) und stets spondeischen Anlaut („Basis"):

c. I, 1 *Maecenas atavis edite regibus.*
c. III, 30 *Exegi monumentum aere perennius.*

Man verbindet nach Meinekes Vorgang bei Horaz je vier Verse zu einem System. — Nach Horaz findet er sich bei Seneca und Späteren (Terentianus, der v. 2707 die Cäsur vernachlässigt, Prudentius, Luxorius).

2. Der Asclepiadeus maior[2]) (§ 147,$_{6}$) ist zuerst nachgebildet worden von Catull (c. 30), dann von Horaz (c. I, 11. 18; IV, 10) später von Terentianus M. (v. 2714 ff.) und Prudentius (praef.). — Horaz vernachlässigte die Trennung durch Cäsur nach dem 1. und 2. Choriambus niemals (I, 18, 16 Tmesis):

Nullam, Vare, sacra | vite prius | severis arborem.

Catull nach Vorgang der Griechen mehrfach, ebenso Prudentius praef. 6.

Die sog. „Basis" ist bei beiden stets spondeisch. — Die drei horazischen Gedichte zerlegen die Herausgeber in vierzeilige Strophen, das catullsche in zweizeilige, s. §§ 257 Anm. u. 252.

B. Die Systeme und Strophen.

a) distichische Systeme.

251. Das elegische Distichon (§ 75),[3]) welches schon Ennius in die römische Dichtung einführte, bewahrte nicht nur die griechische Technik mit grosser Strenge, sondern erfuhr auch in seiner Entwickelung auf römischem Boden noch eine weitere kunstmässige Ausbildung.

Im Pentameter wurde die Cäsur nie vernachlässigt, Syllaba anceps und Hiatus vom Schluss des 1. Gliedes stets fern gehalten, Elision dagegen vereinzelt zugelassen (Catull. 68, $_{82.\ 90}$. Prop. I, 5, $_{32}$. IV, 22, $_{10}$. Martial. XI, 90, $_{4}$), der Spondeus vom 2. Gliede ausgeschlossen.

Ennius Epigr. p. 85 M. (Cic. Tusc. I, 15, 34):

Nemo me dacrumis decoret nec funera fletu
faxit. cur? volito vivo' per ora virum.

Catull 68, 17 f.

Multa satis lusi: non est dea nescia nostri,
quae dulcem curis miscet amaritiem.

Die feinere Technik (Ovid) mied im 1. Gliede zwei Spondeen und bevorzugte die Form –́ ⏑⏑ –́ – –́, wandte im 2. Gliede zweisilbige Schlusswörter mit grosser Vorliebe an, vermied dagegen drei- und mehrsilbige

[1]) Mar. Victor. p. 161,$_{2}$. Terent. Maur. v. 2646—2695. Atil. Fort. p. 295.

[2]) Caes. Bass. p. 259,$_{30}$. Terent. Maur. v. 2714 f. Atil. Fort. p. 302 K. Mar. Vict. p. 167,$_{22}$.

[3]) Mar. Vict. p. 107,$_{5}$—110,$_{19}$. Terent. Maur. v. 1721 ff. Diomed. I p. 484 f.

und liess einsilbige am Ende beider Glieder nur ausnahmsweise zu; sie schloss den Vers nicht mit offener kurzer Silbe, mied harte Elisionen in der Cäsurstelle und dem 2. Hemistich und liess den Sinn nicht von einem Distichon in das andere übergreifen, was bei Catull nicht selten vorkommt. Auch für die Wortstellung entwickelte sich eine besondere Technik. Prop. IV, 2, 15:

Fortunata, meo si qua es celebrata libello:
carmina erunt formae tot monimenta tuae.

Das Distichon wurde, nachdem es Ennius im Epigramm eingeführt[1]) hatte, von Lucilius und von Varro (in s. *Saturae* p. 130, 3 f. 151, 5 f. 165 f. 183, 6. 217, 1 f. R und in d. *Imagines*) gelegentlich benützt, dann in der Elegie zuerst von Catull (c. 65. 66—68) gebraucht. Bei diesem ist die Technik desselben noch in den Anfängen, erst durch Cornelius Gallus, Tibull, Properz und Ovid (Trist. IV, 10, 53 f.) erhält sie ihre weitere Fortbildung und Vollendung in elegischer, didaktischer und epigrammatischer Dichtung.

252. Die distichischen Systeme des Horaz. I. Das iambische Distichon,[2]) eine epodische Bildung aus iambischem Senar und Quaternar nach Archilochos (§ 101), z. B. epod. 2, 1 f.

Beatus ille, qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium.

Bei Horaz in den ersten 10 Epoden; später bei Seneca Med. 771—786, Prudentius, Paulinus und anderen.

II. Das fälschlich sog. alkmanische System,[3]) (§ 74) daktylischer Hexameter und spondeisch auslautender Tetrameter (‚*versus alcmanius*‘), c. I, 7. 28. epod. 12.

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mitylenen
aut Epheson bimarisve Corinthi.

Ein Spondeus an dritter Stelle erscheint im 2. Verse nur c. I, 28, 2:

mensorem cohibent, Archyta.

III. Das erste archilochische System,[4]) (§ 74) daktylischer Hexameter und katalektischer Trimeter (*penthemimeris dactylica*), c. IV. 7.

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae.

Nachbildung bei Ausonius XV, 28. XXV, 3.

IV. Das zweite archilochische System,[5]) daktylischer Hexameter und iambelegischer Vers, epod. 13.

Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
nivesque deducunt Iovem; nunc mare nunc silvae.

Der zweite Vers, eine Zusammenstellung aus dem iambischen Quaternar und der daktylischen Penthemimeres, hat zwischen beiden Gliedern Cäsur und am Schlusse des ersten Syllaba anceps.

---

[1]) Inschriftliche Distichen aus früher Zeit bei Bücheler, Anthol. L. II, 958--960.

[2]) Mar. Vict. p. 57,8. 137,8. 169 f. Diomed. p. 527,26.

[3]) Mar. Vict. p. 165,15. 170,14. Caes. Bass. p. 269,15. Terent. M. v. 2100 ff. Diomed. p. 520,15. 529,2, wo es richtiger als *archilochium metrum* bezeichnet wird.

[4]) Terent. Maur. v. 1801 ff. Atil. Fort. p. 303,6. Diomed. p. 527,9.

[5]) Mar. Vict. p. 170,28. Terent. Maur. v. 2976. Diomed. p. 529,5.

V. Das dritte archilochische System,[1]) (vgl. § 126,4) iambischer Senar und elegiambischer Vers, epod. 11.

Petti, nihil me sicut antea iuvat
Scribere versiculos amore percussum gravi.

Auch hier treten im 2. Verse (daktyl. Penthemimeres und iamb. Quaternar) am Ende des 1. Gliedes die Freiheiten des Versschlusses und regelmässige Cäsur ein.

VI. Das vierte archilochische System,[2]) *versus archilochius maior* und katalektischer Senar (§ 126,5), c. I, 4.

´̲ ⏖ – ⏖ ´̲ | ⏖ – ⏕ | ´̲ ⏑ – ⏑ ´̲ ⏓
⏒ ´̲ ⏑ – ⏒ | ´̲ ⏑ – ⏑ ´̲ –

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni
trahuntque siccas machinae carinas.

Der erste Vers besteht aus einem akatalektischen daktylischen Tetrameter und einem Ithyphallicus und hat bei Horaz eine Cäsur nach dem 4. Fusse, ausserdem aber auch noch die Penthemimeres, welche ihm als Hauptcäsur des Verses zu gelten scheint. Im 4. Fusse ist der Daktylus erforderlich, im 3. der Spondeus abweichend von dem griechischen Vorbild häufig, im 1. u. 2. letzterer v. 7 *alterno terram* .. in malerischer Absicht angewendet. Den zweiten Vers zerlegt Terentianus v. 2931 f. in ein iambisches und ein trochäisches Komma (*‚portio iambi'* und *‚tres trochaei'*) und weist die Messung als katalektischen Trimeter zurück v. 2947.

Bei Prudentius (Perist. 13) erscheint der archilochische Vers in einem längeren Gedicht stichisch gebraucht. Vgl. Boethius, Consol. phil. v. 5.

VII. Das erste pythiambische System,[3]) daktylischer Hexameter und iambischer Quaternar, epod. 14 u. 15.

Nox erat et caelo fulgebat Luna sereno
inter minora sidera.

Nach Archilochus frg. 84 (§ 126,3). Nachbildungen bei Ausonius (epist. 3, 10).

VIII. Das zweite pythiambische System,[4]) daktylischer Hexameter und iambischer Senar (*‚purus'* § 240,2), nur epod. 16.

Altera iam teritur bellis civilibus aetas
suis et ipsa Roma viribus ruit.

Bei Archilochus nicht nachweisbar, wohl aber bei den griechischen Dichtern der späteren Zeit (Anth. Pat. IV. 6, VI. 266, XIII. 12. 27. 29). Nachahmungen bei Ausonius XVI, 20. Prudentius Perist. 9.

IX. Das hipponakteische System,[5]) trochäischer Dimeter mit reinen Senkungen und iambischer Senar, beide katalektisch, carm. II, 18.

´̲ ⏑ – ⏑ ´̲ ⏑ –
⏑ ´̲ ⏑ – ⏑ ´̲ ⏑ – ⏑ ´̲ . ⏓

---

[1]) Caes. Bass. p. 271. Mar. Vict. p. 170,7. Terent. Maur. v. 2969. Diomed. p. 528,33.

[2]) Caes. Bass. p. 268,27. 270,25. Mar. Vict. p. 163,21. 164,4. Terent. Maur. v. 2920 ff.

[3]) Mar. Vict. p. 171,13. Terent. Maur. v. 2960. Diomed. p. 529,16.

[4]) Mar. Vict. p. 171,8. Terent. Maur. v. 2955. Diomed. p. 520,14. 529,18.

[5]) Caes. Bass. p. 270,19 *sumptum ab Alcaeo*. Diomed. p. 524,25 *ab Horatio compositum*; vgl. Atil. Fort. p. 302,17. Mar. Vict. p. 168,18.

Non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar.

Vgl. Asklepiades in Anthol. gr. XIII, 23.

X. Das asklepiadeische Distichon[1] (‚*asclepiadeum tertium*') setzt sich aus dem Glykoneus und dem kleineren asklepiadeischen Verse (s. § 250,1) zusammen:

Sic te diva potens Cypri,
Sic fratres Helenae lucida sidera.

Hor. c. I, 3. 13. 19. 36. III, 9. 15. 19. 24. 25. 28. IV, 1. 3. — Der Glykoneus hat im 1. Fusse stets den Spondeus („spondeische Basis") und am Schlusse Syllaba anceps. — Nachbildung bei Vestricius Spurinna (Baehrens PLM. V, 408 f.).

XI. Das grössere sapphische Metrum[2]) besteht aus dem sog. aristophanischen Verse (1. Pherekrateus) und dem grösseren sapphischen d. h. der Verbindung eines 3. Glykoneus mit einem 1. Pherekrateus (s. §§ 143 u. 144):

´ ◡◡ — ◡ — ⏓
´ ◡ — — — ⁞ ◡◡ — | ´ ◡◡ — ◡ — ⏓

Lydia, dic, per omnes
te deos oro, Sybarin cur properes amando.

Der zweite Vers hat eine Cäsur nach dem 1. Gliede und nach der 3. Hebung. Nur bei Hor. c. I, 8. Als Vorbild diente, wie es scheint, das von Hephaestion p. 31,5 erwähnte Sapphikon[3]) *δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι* (fr. 60); s. § 114.

An diese horazischen Disticha wäre anzuschliessen das von Catull wahrscheinlich distichisch gebrauchte grössere Asclepiadeum (§ 250,2). Ausserdem gehört hieher das aus dem Choliamb und iambischen Quaternar gebildete Distichon bei Martial I, 61:

Verona docti syllabas amat vatis,
Marone felix Mantua est.

b) Hypermetrische Bildungen.

253. Die ionischen Hypermetra (§ 108). 1. M. Varro in den *Saturae* (Bücheler, N. Jahrb. f. Ph. 1875, p. 306) und Laevius in den *Eratopaegnia*[4]) bildeten Systeme aus Ionici a maiore mit Anaklasis (§§ 105. 106).

Nequeiquam agipinnis anates remipedes buxei-
rostris pecudes paludibus nocte nigra ad lumina
lampadis sequentes.[5]) Varro Sexag. 489 B

— — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ | — — — |
— — ◡ ◡ | — ◡ — ◡ | — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ |
— ◡ — ◡ | — —

I. *Venus amoris* | *altrix gene*|*trix cuppidi*|*tatis, mihi*
quae diem se|*renum hilarula* | *praepandere*
cresti opsecu|*lae tuae ac mi*|*nistrae.*

---

[1]) Mar. Vict. p. 163,8. Diomed. p. 519, 522. Terent. M. v. 2683 ff. Atil. Fort. p. 298,8.

[2]) Caes. Bass. p. 270,4. Diomed. I, 520 nennt den ersten Vers *metrum Anacreonteum*, den zweiten *Alcaicum* und zerlegt diesen so:
— ◡ — — | — ◡ ◡ — ¦ — ◡ ◡ — ¦ ◡ — —.
Mar. Victor. p. 165 K. *versus auctore Alcaeo e tribus choriambis et bacchio, in quo catalexis est, clauditur.*

[3]) Caesius l. c.: *Horatius primum choriambum durissimum fecit pro iambo spondeum infulciendo* d. h. — ◡ — — statt — ◡ ◡ —.

[4]) Charis. in Gramm. Lat. I p. 288 K.

[5]) Vgl. L. Müller, De re metr.² p. 120.

II. *etsi ne utiquam quid foret* | *expavida gra-*
vis dura fe|ra asperaque fa|multas potu|i dominio <*ego*>
accipere su|perbo. Laevius frgm. 6M.

I. ⏖́ ∪ – ∪ | –́ – ∪ ∪ | –́ – ∪ ∪ | –́ – ∪ ∪ |
–́ ∪ – ∪ | –́ ⏖ ∪ ∪ | –́ – ∪ ∪
–́ – ∪ ∪ | –́ ∪ – ∪ | –́ –

II. –́ – ∪ ∪ | –́ – ∪ ∪ | –́ ⏖ ∪ ∪ |
–́ – ∪ ∪ | –́ ⏖ ∪ ∪ | –́ – ∪ ∪ | –́ ⏖ ∪ ∪
–́ ⏖ ∪ ∪ | –́ –

2. Horaz carm. III, 12,[1]) die Nachbildung eines Liedes von Alkaios (fr. 59), besteht aus vier antistrophisch respondierenden (Heph. p. 66,7) Perioden von je 10 **aufsteigenden** Ionikern (s. § 108):

Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci
mala vino lavere aut exanimari
metuentes patruae verbera linguae.

∪ ∪ –́ – ∪ ∪ –́ – | ∪ ∪ –́ – ∪ ∪ –́ –
∪ ∪ –́ – ∪ ∪ –́ – ∪ ∪ –́ –
∪ ∪ –́ – ∪ ∪ –́ – ∪ ∪ –́ –

Die hypermetrische Periode (§ 53,3) setzt sich, wie es scheint, aus zwei Dimetern und zwei Trimetern[2]) zusammen, die zwar durch Cäsur getrennt, aber durch Synaphie (§ 51) streng verknüpft sind. Anaklasis, Auflösung und Zusammenziehung sind ausgeschlossen.

254. Hypermetra aus Glykoneen mit schliessendem Pherekrateus hat Catull in antistrophischer Wiederholung wie Sappho und Anakreon (§ 149) in zwei Hochzeitsgedichten (c. 34 u. 61), wohl nach alexandrinischen Mustern:

I. *O Latonia, maximi* –́ ⏓ – ⏖ – ∪ –
magna progenies Iovis, –́ ⏓ – ⏖ – ∪ –
quam mater prope Deliam –́ ⏓ – ⏖ – ∪ ⏓
deposivit olivam. c. 34, 5 ff. –́ ⏓ – ⏖ – –

II. *Collis o Heliconii* –́ ⏓ – ⏖ – ∪ –
cultor, Uraniae genus, –́ ⏓ – ⏖ – ∪ –
qui rapis teneram ad virum –́ ⏓ – ⏖ – ∪ ⏓
virginem, o Hymenaee Hymen, –́ ⏓ – ⏖ – ∪ –
o Hymen, Hymenaee. c. 61. –́ ⏓ – ⏖ – ⏓

Das erste ist viergliederig, das zweite fünfgliederig, beide bestehen aus zweiten Glykoneen bzw. Pherekrateen (§ 143 f.). Die einzelnen Glieder sind durch Cäsur getrennt (Wortbrechung nur 61,82 in einem Eigennamen), aber durch Synaphie verbunden. Der in II. am Schluss des 3. Gliedes eintretende Hiatus (c. 61, 119. 139. 164. 169. 179 M.) und die Syllaba anceps an gleicher Stelle (ebd. v. 149. 154. 159. 174 M.) sind entschuldigt und nötigen nicht zur Zerlegung des Systems in zwei Teile,[3]) gegen welche namentlich auch die Stellung des *et* am Schlusse von v. 229 spricht.

---

[1]) Mar. Victor. p. 91,8 u. 129,22. Terent. Maur. v. 2065—71. Diomed. p. 510,28.

[2]) Möglich wäre auch eine Zerlegung des Systems in 5 Dimeter (2 + 2, 2 + 2, 2).

[3]) Vgl. Rossbach III[3] p. 572 gegen L. Müller[2] p. 120.

Der erste Fuss („Basis") ist in der Regel ein Trochäus, nicht häufig ein Spondeus, ein Iambus nur 34, 2 und 4, nie ein Pyrrhichius oder Tribrachys. Der zweite Fuss des Pherekrateus ist einmal (61, 25) ein Spondeus, was als metrische Inkorrektheit anzusehen ist.[1])

c) Die vierzeiligen Strophen.

255. Die sapphische Strophe[2]) (§ 150,2) wurde zuerst von Catull c. 11 u. 51) nach Sapphos, dann von Horaz (in 26 Gedichten) nach Alkaios' Vorbild gebraucht; sie blieb auch in späteren Zeiten ein beliebtes Metrum.

Die Hendekasyllaben haben bei Catull an zweiter Stelle zuweilen den Trochäus (11, 6; 51, 13) und keine feste Cäsur; dagegen ist bei Horaz die 4. Silbe überall eine Länge und tritt nach der 5. Silbe regelmässig eine — dem griechischen Originale fremde — Cäsur ein, welche auch für die späteren Dichter (Seneca, Ausonius, Paulinus u. a.) massgebend blieb; nicht häufig ist der Einschnitt nach der 6. Silbe (selten in c. I—III, vgl. bsd. I, 10 und I, 30; häufiger in c. IV und carm. saec.).

Catull, 51, 1 ff.	Hor. c. I, 2, 1 ff.
Ille mi par esse deo videtur,	*Iam satis terris nivis atque dirae*
ille, si fas est, superare divos,	*grandinis misit pater et rubente*
qui sedens adversus identidem te	*dextera sacras iaculatus arces*
spectat et audit.	*terruit urbem.*

Bei Catull besteht Synaphie zwischen allen vier Zeilen (s. 11, 19. 22); von Horaz wird Hiat und Syllaba anceps am Versende zugelassen, auch am Schlusse des 3. Verses (I, 2, 47; 12, 7. 31; 22, 15), trotzdem dieser bisweilen durch Elision der Schlusssilbe (IV, 2, 23; c. saec. 47) und Wortbrechung (I, 2, 19; 25, 11; II, 16, 7; III, 27, 59) mit dem vierten eng verknüpft ist (Synaphie zwischen 2. und 3. Verse II, 2, 18; 16, 34; IV, 2, 22).

256. Der alcäischen Strophe[3]) (§ 150,3) hat Horaz ihren Platz in der römischen Poesie verschafft; er folgte dem Vorbilde des griechischen Erfinders nicht ohne Selbständigkeit und hat dieser von ihm am häufigsten (37mal), namentlich zum Ausdruck moralischer und patriotischer Stimmung gebrauchten Strophenform durch gewisse Eigentümlichkeiten ihres Baues einen besonderen Charakter aufgeprägt; vgl. c. II, 1:

Motum ex Metello consule civicum
bellique causas et vitia et modos
ludumque fortunae gravesque
principum amicitias et arma.

Die Anakrusis der Hendekasyllabi (1. 2) und des Enneasyllabus (3) ist bei ihm regelmässig eine lange Silbe, ausnahmslos in c. IV, nur selten eine Kürze in I—III. Auch die 5. Silbe in diesen drei Versen ist lang (ausgen. III, 5, 17 *si non perirĕt,* wo *perires* und *perirent* vermutet wird). Cäsur tritt im Hendekasyllabus regelmässig nach der 5. Silbe ein; Ausnahmen sind I, 37, 14; IV, 14, 17. Sie fällt in ein zusammengesetztes Wort I, 37, 5 (*de|promere*), II, 17, 21 (*in|credibili*).

---

[1]) L. Müller, De re metr.[2] p. 184 *gravior videtur latere corruptela.*

[2]) Caes. Bass. G. L. VI p. 266. Mar. Vict. p. 161,17. 167,10.

[3]) Caes. Bass. p. 268,5 f. Mar. Vict. p. 166,10.

Die Verse der Strophe stehen nicht in Synaphie, sondern lassen die Freiheiten des Versschlusses zu; doch findet Elision statt am Schlusse des 3. Verses II, 3, 27 und III, 29, 35.

Nach Horaz gebrauchte Statius silv. IV, 5 diese Strophenform.

257. Die beiden asklepiadeischen Strophen,[1]) die als selbständige Bildungen des Horaz aus Versen des Alkaios gelten, haben den kleineren Asklepiadeus, den Glykoneus (a 4, b 4) und den Pherekrateus (b 3) als Bestandteile:

a.	b.
–́ – –⏑⏑– | –́⏑⏑– ⏑ ⏓	–́ – –⏑⏑– | –́⏑⏑– ⏑ ⏓
–́ – –⏑⏑– | –́⏑⏑– ⏑ ⏓	–́ – –⏑⏑– | –́⏑⏑– ⏑ ⏓
–́ – –⏑⏑– | –́⏑⏑– ⏑ ⏓	–́ – –⏑⏑– ⏓
–́ ⏓ –⏑⏑– ⏑ ⏓	–́ – –⏑⏑– ⏑ ⏓
Scriberis Vario fortis et hostium	*O navis, referent in mare te novi*
victor Maeonii carminis alite,	*fluctus. O quid agis? fortiter occupa*
quam rem cumque ferox navibus aut equis	*portum! nonne vides ut*
miles te duce gesserit. c. I, 6.	*nudum remigio latus.* c. I, 14.

Die erste ist neunmal (I, 6. 15. 24. 33; II, 12; III, 10. 16; IV, 5. 12) die zweite siebenmal (I, 5. 14. 21. 23; III, 7. 13; IV, 13) gebraucht. Über die Bildung des Asklepiadeus und Glykoneus vgl. §§ 250 u. 252, X.; auch der Pherekrateus (b. 3) hat im 1. Fusse den Spondeus.

Nach Horaz hat Severus die erste der beiden Strophen angewendet, s. Anth. lat. II, 893.

Anmerkung. Ausser diesen vier vierzeiligen Strophen erscheinen in den meisten Ausgaben des Horaz seit Meineke noch acht andere, nämlich noch drei asklepiadeische, eine zweite sapphische, c. I, 8, eine alkmanische, c. I, 7 u. 28, zwei archilochische, c. I, 4. IV, 7 und eine hipponakteische, c. II, 18, welche teils aus vier gleichen Versen (kleineren bzw. grösseren Asklepiadeen § 250), teils aus je zwei gleichen Distichen (sapphischen, alkmanischen, archilochischen, hipponakteischen, asklepiadeischen, s. § 252) bestehen. Es lassen sich nämlich sämtliche Oden des H., in denen derselbe Vers wiederkehrt, mit Ausnahme von c. IV, 8, und ebenso alle, welche aus jenen Distichen gebildet sind, in Gruppen von je vier Versen zerlegen, und in c. III, 9 hat Horaz selbst offenbar jedesmal zwei Distichen zu einer Strophe vereint. Aber die lateinischen Metriker wissen nichts von diesen „vierzeiligen Strophen“, und die Satzgliederung und Interpunktion empfiehlt ihre Annahme sehr wenig. Daher ist auch neuerdings wieder Zweifel und Einspruch gegen sie erhoben worden (C. Bock, De metris H. lyricis p. 41 ff. Petschenig, Praef. ed. Horat. p. II sq.). In besonderem Grade unwahrscheinlich ist die Verbindung von vier grösseren Asklepiadeen zu einem Systeme der äolischen Lyrik. Warum sollten nicht zwei grössere Asklepiadeen bei Horaz ein System gebildet haben, wie bei Sappho und Catull? warum nicht zwei kleinere nach Analogie des Elegeion? Als erwiesen können jene vierzeiligen Strophen nicht gelten.

C. Die Cantica der späteren Tragödie.

258. Die Cantica in den Tragödien des Seneca, sowohl die Chorlieder als die Monodien und Wechselgesänge, sind grösstenteils in Anapästen abgefasst, aber zum Teil auch in anderen Massen.

1. Die anapästischen Cantica sind Nachbildungen der griechischen Kompositionen in Hypermetern (§ 83 f.), von denen sie sich jedoch wesentlich dadurch unterscheiden, dass nicht der Paroemiacus den Abschluss jedes Systems zu bilden pflegt, sondern dafür häufig, aber nicht notwendig, ein Monometer eintritt, und dass die Synaphie der einzelnen Glieder unter-

[1]) Caes. Bass. p. 267. Mar. Vict. p. 164,28. 165,7. Terent. Maur. v. 2700 ff., 2793.

einander nicht aufrecht erhalten wird. So erscheinen denn diese Cantica als zusammengesetzt aus Gruppen von lauter Dimetern und Monometern, die sich zwar systemartig aneinanderreihen, aber die Freiheiten des Versschlusses haben. Die Dimeter sind regelmässig durch eine Cäsur in der Mitte geteilt; der Daktylus als Vertreter des Anapästs ist häufig im 1. und 3. Fusse; besonders beliebt der Ausgang – ⏑́⏑ – –. Vgl. Herc. Oet. 1983—1996.

Numquam Stygias fertur ad umbras
inclita virtus: vivunt fortes
nec Lethaeos saeva per amnes 1985
vos fata trahent, sed cum summas
exiget horas consumpta dies,
iter ad superos gloria pandet.
sed tu, domitor magne ferarum
orbisque simul pacator, ades; 1990
nunc quoque nostras respice terras,
et si qua novo belua voltu
quatiet populos terrore gravi,
tu fulminibus frange trisulcis:
fortius ipso genitore tuo
fulmina mitte. 1995

Vgl. Herc. fur. 125—203. 1054—1137. Troad. 67—164 (Wechselgesang); 705—735 (Monodie) u. a. — Dagegen wechseln Agam. 310—407 Dimeter und Monometer regelmässig miteinander:

Canite, o pubes inclita, Phoebum!
tibi festa caput
turba coronat, tibi virgineas
laurum quatiens
de more comas innuba fudit
stirps Inachia. u. s. w.

2. In ganz entsprechender Weise werden iambische Dimeter teils stichisch, teils im Wechsel mit Trimetern (distichisch s. § 252, I) gebraucht Agam. 759—774. Med. 771—786:

Instant sorores squalidae,
sanguinea iactant verbera,
fert laeva semustas faces
turgentque pallentes genae. u. s. w.
Tibi haec cruenta serta texuntur manu,
novena quae serpens ligat,
tibi haec Typhoeus membra quae discors tulit,
qui regna concussit Iovis. u. s. w.

3. Systeme aus Hemiamben oder Anakreonteen (§ 107, 1. 2) mit katalektischem Schlussverse finden sich Med. 849—878:

Quonam cruenta maenas | praeceps amore saevo | rapitur? quod impotenti | facinus parat furore? | vultus citatus ira | riget et caput feroci | quatiens superba motu | regi minatur ultro. | quis credat exulem?

4. In stichischer Wiederholung erscheinen sapphische Hendekasyllaben oft, z. B. Herc. f. 830 ff., hin und wieder unterbrochen von einem

Adonius (Troad. 814 ff. Phaedr. 736 ff. Oed. 110 ff. 416 ff.); kleinere Asklepiadeen (Med. 56 ff. 93 ff. Phaedr. 753 ff. 764 ff. u. sonst); Glykoneen (Med. 75 ff. Herc. f. 875 ff. Oed. 882 ff. u. öfter); daktylische Tetrameter (Oed. 449 ff. Herc. Oet. 1947 ff.); daktylische Hexameter selten (Med. 110 ff. Oed. 233 ff. 403 f. 429 ff. 445 ff. 466. 504 ff.); trochäische Septenare (Phaedr. 1201—12. Oed. 223—32. Med. 740—51).

Eine strophische Gliederung zeigt sich in dem Canticum Med. 579—669, welches sieben sapphische Strophen und sieben neunzeilige Strophen aus sapphischen Hendekasyllaben und Adonius umfasst:

$A\ A^1\ A^2\ A^3\ A^4\ A^5\ A^6 \mid B\ B^1\ B^2\ B^3\ B^4\ B^5\ B^6.$

5. Einen besonderen Charakter tragen die vier polymetrischen Cantica Oed. 403—508, 709—763 und Agam. 589—636, 808—866. Ihre Elemente sind die Glieder der horazischen Strophen, teils ganze Verse, teils Versteile in wunderlichen und geschmacklosen Zusammensetzungen, wie sie die in jener herrschende Schultheorie der παραγωγή (*derivatio metrorum* s. § 10. 17) hervorbrachte. Ein Prinzip der Verbindung dieser *disiecta membra* ist nicht vorhanden, auch von antistrophischer Responsion nichts zu entdecken. Die einzelnen metrischen Gruppen aber entsprechen den Abschnitten des Inhalts.

Litteratur zur lateinischen Prosodik und zur Metrik der daktyl. Dichter:

Prosodik (Quantität, Hiat., Elision u. dgl.) der röm. Dichter. Allgemeineres: W. Corssen, Aussprache, Vokalismus u. Betonung d. lat. Spr., Leipzig 1857. 58, 2. A., Leipz. 1868. 1870, 2 Bde. — L. Müller, De re metrica[2] lib. IV. V. VI. (p. 279 ff.); ders., Orthographiae et prosodiae lat. summarium, Petrop. 1878, p. 25 ff.; Rei metr. poet. lat. summarium, Petrop. 1878, p. 53 ff. — R. Kühner, Ausführl. Gramm. d. lat. Spr., Hann. 1877, I, 88 -101. 134—135. — Christ, Metrik[2] p. 7—46. — Fr. Stolz, Lat. Lautlehre in I. v. Müllers Handbuch II, 2. Abt. 3. A. 1899. — R. Bouterwek und A. Tegge, Die altsprachl. Orthoepie, Berlin 1878. — A. Marx, Hilfsbüchlein für die Aussprache des Lat. nach physiol.-hist. Grundsätzen, Heilbronn 1885, bes. p. 65—108 u. 353 ff.

Spezielles (die auf die Sceniker bezüglichen Schriften s. S. 282 f.): M. Haupt, Observationes criticae, Lips. 1841. — C. Lachmann, Commentarius in T. Lucretii libros. Berol. 1850. — Bockemüller, De elisione in versu Rom. hexam., Stade 1860. Progr. — R. Bouterwek, Lucretianae quaest. gramm. et criticae, Hal. 1861. diss. —. F. C. Hermann, Die Elision b. röm. Dichtern, Berlin 1863. Progr. — J. Schulz, De prosodia satiricorum Rom. (de muta c. liq. et de synaloephe), Regim. 1864. — E. H. Bieling, De hiatus vi atque usu ap. poetas epicos, qui Augusti aetate floruerunt, Berol. 1860. diss. Lips. — J. Conrad, Positionsgesetz in d. röm. Poesie und Geltung d. Endkonson. im Hochlatein., Coblenz 1868. Progr. — F. Lorey, De vocalibus irrationaliter enuntiandis ap poetas dactyl. Lat., Gotting. 1864; ders., Die Schwierigk. d. griech. Metrums f. d. lat. Sprache, Hameln 1874. Progr. — H. Helbig, De synaloephae ap. epicos lat. primi post Chr. saeculi ratione, Bautzen 1878. Progr. — J. Stadelmann, De quantitate vocalium lat. terminantium, Luzern 1884. diss.

Ueber Allitteration und Reim: F. Näke, De allitteratione serm. lat., Rh. Mus. III (1829) p. 324. — J. Mähly, N. Schweiz. Mus. IV, 207 (1864). — E. Loch, De allitterat. usu ap. poet. lat., Hal. 1865. — E. Wölfflin, Der Reim im Lat. Archiv f. lat. Lexikogr. I, 350 ff.; III, 443—457; IX, 567—573. — W. Ebrard, Die Allitteration in d. lat. Spr., Bayreuth 1882. Progr. — L. Buchhold, De paromoeoseos ap. poet. Rom. usu, Lips. 1883. — C. Bötticher, De allitter. ap. Rom vi et usu Berol. 1884. — H. Habenicht, Allitter. b. Horaz, Eger 1885. Progr. — P. Rasi, Dell' omeoteleuto Latino, Padova 1891. — O. Dingeldein, Der Reim bei den Griechen und Römern, Leipzig 1892. — B. Gerathewohl, Grundzüge der lat. allitt. Forschung, Vhdlg. der 41. Philol.Vslg. in München (1891). — F. Ranninger, Ueber die Allitteration bei den Gallolateinern des 4., 5. u. 6. Jahrh., Landau 1893. Progr.

Die einzelnen Metra werden in folgenden Schriften behandelt:

Hexameter. Allgemeines: G. Hermann, El. D. M. 331 sqq. Epit. § 306. 331. — L. Müller, De re metr.[2] 101, 146 ff., 183 ff., 202 ff., 221 ff., 240 ff., 271 ff., 353 ff. Summar. p. 17 sqq., 29, 36 f., 42 f. — W. Christ, Metrik[2] 157—201. — Drobisch, Ueber d. Formen d. lat. Hexam., L. 1866. Ueber die Unterschiede in d. Grundlage d. lat. u. griech. Hexam.,

L. 1873 (Sächs. Ges. d. W.). — C. F. Hultgren, Observat. metr. I., II., Lips. 1871. 72; Technik d. röm. Dichter im ep. u. eleg. Versmasse in Jhrbb. f. Phil. 107. Bd. 1873), p. 745 ff. —W. Gebhardi, Zur Technik d. röm. Dichter im epischen u. eleg. Versmass, Jahrb. f. Philol. 109. Bd. (1874) S. 647 ff. — Th. Birt, Ad historiam hexametri latini symbola, Bonn 1877. — W. Meyer, Zur Geschichte d. griech. u. lat. Hexam., München 1884 (Akad. Abh.). — J. Hilberg, Ueber d. Tektonik d. lat. Hexameters, Vhdlg. d. 39. Philol.Vers. (Zürich), Leipz. 1888 S. 231—246. — M. Manitius, Hexameterausgänge in d. lat. Poesie, Rh. Mus. 46. Bd. S. 622 ff.

Einzelnes: M. Crain, Philol. X (1855) p. 251—62. — F. Fröhde, Philol. XI (1856) p. 533—43. — Kocks, De hexam. caesura post V pedis arsim. 2 pts., Köln 1862. 73. 4. — C. Schaper, De tertio hexam. lat. ordine, Insterb. 1862. Progr. — A. Viertel, De versibus poetarum Rom. spondiacis, Lips. 1863. diss. u. Jhbb. f. Philol. 1862 p. 801—11. — E. Plew, 4silb. Versschluss des Hex., Jahrbb. f. Philol. 93. Bd. (1866) p. 631 ff. — Drobisch, Weitere Unters. über d. Formen d. Hexam. b. Vergil, Horaz u. Hom., L. 1868. — H. Klapp, Ueber die Hephthemimeres des lat. Hex., Posen 1868. Progr. — M. W. Humphreys, Quaest. metr. de accentus momento in versu heroico, Lips. 1874. diss. — K. P. Schulze, Hochton u. Vershebung in d. letzten Füssen des lat. Hex., Ztschr. f. G. W. XXIX (1875) p. 590—597. — J. M. Stowasser, D. Hexam. d. Lucilius, Wien 1880. — Th. Franzen, Ueber d. Unterschied d. Hexam. bei Vergil u. Horaz, Crefeld 1881. 4. — J. Baumann, De arte metrica Catulli, Landsberg a. W. 1881, p. X sq. — J. Walser, Zur caesura κ. τρίτον τροχ. im lat. Hexam., Ztsch. f. ö. G. 1882. 1—29. 885—90. — P. Kleinecke, De penthem. et hephthem. caesuris a Vergilio usurpatis, Hal. 1882. diss. — K. Brandt, De re metr. qua usus est Verg. in eclogis, Salzwedel 1882. Progr. — J. Draheim, De Vergilii arte rhythmica, in N. Jhrb. f. Philol. 1884 p. 70 ff. — W. Meyer, Ueber d. weibl. Cäsur des klass. lat. Hexameters und über lat. Cäsuren überhaupt, Sitz.Berichte d. bayr. Akad. 1889, S. 228—245. — S. Eskuche, Die Elision in den zwei letzten Füssen des latein. Hexameters von Ennius bis Walahfr. Strabo, Rhein. Mus. 45. Bd. 1890, S. 236—264 u. Juvenals Versbau, Leipzig 1895. — J. Rönström, Metri Vergiliani recensio, Lund 1892. — Joh. Paulson, Die äussere Form d. lucretian. Hexam., Göteborg 1897.

Die übrigen stichisch gebrauchten Versformen.

Jambische Verse. L. Müller, De re metr.[2] p. 106, 113, 121, 159 f., 203, 228 ff., 260 ff., 527 ff. — Christ[2] p. 318, 330, 339, 362. — P. Langen, Quaest. metr., Bonn 1851, Rhein. Mus. XIII, 197 ff. — W. Meyer, Der spätlat. Senar in: Wortaccent in d. altlat. Poesie p. 112 ff. — J. Draheim, De Phaedri senario, N. Jhbb. 139. Bd. (1889) p. 429 ff. — L. Havet, De re metrica in Phaedri senariis in s. Phaedrusausgabe (Paris 1895) p. 147—224. — W. Weinberger, Der latein. Choliamb, Serta Harteliana, Wien 1896, S. 117 ff.

Trochäische Verse. L. Müller, De re metr.[2] p. 108, 231.

Anapästische Verse. L. Müller, De re metr.[2] p. 104, 124, 157 f., 228 ff.

Anacreonteus. G. Hermann, Elem. p. 473. — L. Müller, De re metr.[2] p. 109, 173 f. — Christ[2] 352 f.

Sotadeus. G. Hermann, Elem. p. 453. — C. Lachmann, Kl. Schriften II, 67. — J. Vahlen, Ennius p. 158. — L. Müller, De re metr. p. 111, 177, 545. — Christ[2] p. 490. — F. Podhorsky, De versu Sotadeo in Dissert. phil. Vind V, p. 145 ff. — H. Butzer, Der Ionicus a mai. Frankf. a. M. 1889. Progr. p. 19 ff.

• Galliamb. G. Hermann, Elem. p. 504 ff. Epit. § 444. — L. Müller, De re metr.[2] p. 109 f., 174, 231. — Christ[2] p. 502. — U. v. Wilamowitz, Hermes XIV (1879) p. 194 ff.

Hendekasyllabus. G. Hermann, Elem. 368. Epit. § 356. — L. Müller p. 115, 178, 231. — Christ[2] p. 538. — W. Meyer, Caesur im Hendekasyll., Sitz.Ber. d. bayr. Akad. 1889, S. 208 ff.

Priapeus. G. Hermann, Elem. 576. Epit. § 502. — L. Müller, De re metr.[2] p. 115. — Christ[2] p. 526.

Asklepiadeen. G. Hermann, Epit. § 422. — L. Müller[2] p. 115, 123, 179, 231. — Christ[2] p. 468, 479 f.

Elegisches Distichon. Allgemeines: G. Hermann, Elem. 356 sq. Epit. § 334 sq. — L. Müller,[2] De re metr. 118, 156, 258—260, 266. — W. Christ[2] p. 206 ff. — Drobisch, Classific. d. Formen d. Distichon, Leipz. 1871. 1872 (Sächs. Ges. d. W. 23. Bd.). — C. F. Hultgren, Observ. metr. in poet. eleg. Graec. et Lat., Leipz. 1871. 72. Progr. Die Technik d. röm. Dichter im ep. u. eleg. Versmasse, Jhbb. f. Phil. CVII (1873) p. 745 ff. — J. Hilberg, D. Gesetze der Wortstellung im Pentameter des Ovid, Leipzig 1894. — P. Rasi, De elegiae Latinae compositione et forma, Patav. 1895.

Spezielleres: E. Eichner, De poetarum Lat. usque ad Augusti aetatem distichis. Soraviae 1866 (diss.) u. d. metr. u. rhythm. Bau n. Gebrauch d. Homoioteleuta in d. Distichen d. Catull, Tibull, Properz u. Ovid, Gnesen 1875. Progr. — W. Gebhardi, De Tibulli, Propertii, Ovidii distichis, Regim. 1870. diss. u. z. Technik d. röm. Dichter im ep. u. eleg. Vers in Jhbb. f. Phil. CIX. (1874) p. 647 ff. — C. Prien, Die Symmetrie und Re-

sponsion d. röm. Elegie, Lübeck 1867. Progr. — G. H. BUBENDEY, Die Symmetrie d. röm Elegie, Hamburg 1876. Progr.

Die übrigen Systeme und Strophen.

Distichische Systeme des Horaz. BENTLEY zu Hor. ep. 11. — G. HERMANN, Elem. p. 671, 776, 795. — WESTPHAL II², 566 ff. — L. MÜLLER, De re metr.² 117, 121, 156, 258, 362. — J. H. SCHMIDT, Leitf. p. 100 ff. — W. CHRIST, Metrik² p. 565 ff. und die Verskunst des H. im Lichte d. Ueberlieferung, München 1868. — H. SCHILLER, Die lyr. Versmasse d. Horaz, Leipz. 1877 p. 11 ff. — C. BOCK, De metris Horatii lyricis, Rendsbg. 1880 p. 35 ff — R. KÖPKE, Die lyr. Versmasse d. Horaz, Berlin 1883, 5. A. 1894. — W. CHRIST, Metrisches z. Horaz, Sitz.Ber. d. bayr. Akad. 6.

Glykoneische Systeme. G. HERMANN, El. D. M. p. 524, Epit. § 165, 578. — M. HAUPT, Quaest. Catull. p. 25 sq. — WESTPHAL II², 770. — L. MÜLLER² p. 115, 120 f., 178, 204. — CHRIST² p. 527 f. — BAUMANN, De arte Catulli p. IX.

Ionische Systeme. R. BENTLEY zu Hor. carm. III, 12. — G. HERMANN, Elem. p. 375, 472. — C. LACHMANN, Kl. Schr. II, 84, — ROSSBACH III¹ 308. — SCHILLER p. 14. — C. BOCK p. 23, 62. — L. MÜLLER, De re metr.² p. 119 f., 124, 176. — H. BUTZER, Der Ionicus a maiore, Frankf. a. M. 1889. 4.

Vierzeilige Strophen. G. HERMANN, Elem. p. 675 sqq. Epit. p. 578. — MEINEKE, Praef. Hor. — LACHMANN, Kl. Schriften II, 84. — L. MÜLLER² p. 122, 181, 201. — H. SCHILLER p. 21 ff. — CHRIST² p. 481. — C. BOCK p. 41, 59.

Sapphische. G. HERMANN, El. 681 ff. Epit. § 583 ff. — WESTPHAL II², 759. — L. MÜLLER p. 115, 123 f., 181, 232, 263. — CHRIST² p. 545 f. — P. EICKHOFF, Der horaz. Doppelbau d. sapph. Strophe, Wandsbeck 1895. — R. KÖPKE, Zur Behandlung des sapph. Masses bei H., N. Jahrb. f. Philol. 149. Bd. (1894) S. 753—56.

Alcäische. G. HERMANN, El. p. 690 ff. Epit. § 555. — WESTPHAL II², 777. — L. MÜLLER p. 116, 181, 233. — CHRIST² p. 548 f.

Asklepiadeische. G. HERMANN, El. 675. Epit. § 552 — WESTPHAL II², 764. — CHRIST² p. 479 f. — L. MÜLLER² p. 128.

Die Cantica. R. BENTLEY, Epist. ad Phalar. p. 186 ff. — G. HERMANN, Elem. D. M. p. 387. 685. — B. SCHMIDT, De emendand. Senecae tragoed, rationibus, Berol. 1860. — CHRIST² p. 249 f. 561 f. — L. MÜLLER, De re metr.² p. 124 ff. bsd. p. 126 ff. u. Jahrb. f. Phil. 89. Bd. p. 473. — M. HOCHE, Die Metra des Trag. Seneca, Hal. 1862. — G. RICHTER, Die Komposition der Chorlieder in d. Tragödien des Seneca, Rhein. Mus. 19. Bd. (1864), S. 360 ff. 521—527 u. Jahrb. f. Phil. 99. Bd. (1869) S. 769—791. — FR. LEO, In Senecae trag. observat. crit., Berol. 1878. vol. I. der Ausg. d. Seneca, p. 98 ff., 135 ff. und Rhein. Museum 52. Bd. (1897) S. 509—518.

Anhang.

Die Musik der Griechen.

Einleitung.

259. Begriff. Der Name Musik, *μουσικὴ τέχνη*, hatte bei den Griechen eine umfassendere Bedeutung als bei uns, denn er begriff ausser der Tonkunst zugleich auch die Dichtkunst und die Tanzkunst in sich, also die drei durch das gemeinsame Band des Rhythmus verbundenen Künste der Bewegung.[1] Der Teil der musischen Kunst, welcher es mit den Klängen der menschlichen Stimme und den Tönen musikalischer Instrumente zu thun hat, führte den spezielleren Namen Harmonik; vgl. § 1. Die praktische Verwendung der Töne zur musikalischen Komposition hiess *μελοποιία*.

260. Quellen. Als Quellen unserer Kenntnis der griechischen Musik dienen ausser vereinzelten Mitteilungen und Notizen älterer Schriftsteller, namentlich des Plato[2] und Aristoteles,[3] die in ziemlich grosser Zahl erhaltenen musiktheoretischen Schriften der Alten, unter welchen die des Aristoxenos, des Aristides und des Klaudios Ptolemaios den hervorragendsten Platz einnehmen. Demnächst kommen in Betracht eine Anzahl von Resten antiker Kompositionen, die, wenn auch in jüngster Zeit besonders durch die in Delphi gemachten Funde nicht unerheblich vermehrt, doch immer viel zu wenig umfangreich oder zu fragmentarisch erhalten sind, um über das Wesen der alten Tonkunst befriedigende Auskunft zu geben.

Von Aristoxenos, dem eigentlichen Begründer der Musikwissenschaft (s. § 3), sind aus einer grossen Anzahl musikalischer Werke Bruchstücke von drei Schriften über das Melos und einer über den Rhythmus unter den Titeln *Ἁρμονικὰ στοιχεῖα* und *Ῥυθμικὰ στοιχεῖα* erhalten. — Aristides' Werk *περὶ μουσικῆς* (s. § 6) ist, da er selbst nicht Musiker von Fach war, wichtig durch die Ausführlichkeit seiner Auszüge aus

[1]) Aristid. p. 32 Mb. *ῥυθμίζεται δὲ ἐν μουσικῇ κίνησις σώματος, μελῳδία, λέξις.*

[2]) Resp. III, p. 398 ff. Leges VII, p. 812. Lach. p. 188.

[3]) Polit. VIII, 5. Probl. XIX. Vgl. Aristotelis loci de musica, in Musici scriptores gr. ed. C. Jan.

älteren Musikern, insbesondere dem jüngeren Dionysios von Halikarnass. — Der berühmte Mathematiker, Astronom und Geograph Klaudios Ptolemaios von Alexandria (im 2. Jahrhundert n. Chr.) schrieb vom Standpunkte des Akustikers ein Werk *περὶ τῶν ἐν ἁρμονικῇ κριτηρίων* in drei Büchern, wozu auch ein Kommentar von Porphyrios (3. Jahrhundert) vorhanden ist. — Die der Kaiserzeit angehörigen Schriften des Alypios, Gaudentios und zweier Anonymi sind Einleitungen in die Musik und besonders für unsere Kenntnis der Notenschrift von Wichtigkeit. — Die Harmonik des Byzantiners Manuel Bryennios (14. Jahrhundert) *Ἁρμονικῶν βιβλία τρία* ist wertvoll, weil sie Exzerpte aus älteren Musikern, besonders dem Aristoxenianer Kleonides enthält.

Über die Entwicklungsgeschichte der Musik in der älteren Zeit bietet die plutarchische Schrift *περὶ μουσικῆς* wichtige Aufschlüsse, zum Teil in wortgetreuen Exzerpten aus Aristoxenos und Herakleides Pontikos. — Auch das Onomastikon des Julius Pollux und Athenaios im 14. Buche seiner *Δειπνοσοφισταί* enthalten mancherlei schätzenswerte Angaben über musikalische Dinge. — Von lateinischen Schriftstellern über Musik sind hervorzuheben Martianus Capella (5. Jahrhundert), der in seinen *Nuptiae Philologiae et Mercurii* (im 9. Buche) eine Übersetzung von Aristides' erstem Buche gibt, und Boethius (6. Jahrhundert), welcher die Musik in seiner Schrift *De institutione musica libri V* ausführlich behandelt.

261. Musikreste. 1. Unter den uns erhaltenen Denkmälern griechischer Musik erscheint als das älteste ein kleines Bruchstück aus der Komposition des ersten Stasimon in Euripides' Orest v. 330 ff., das von Carl Wessely auf einem Papyrus (aus Augustus' Zeit) in der Sammlung des Erzherzogs Rainer aufgefunden und im Jahre 1892 veröffentlicht wurde. Es umfasst zwar nur sechs Zeilen und auch diese nur unvollständig, ist aber doch für uns von besonderem Werte, weil es uns einen Einblick in die Sangesweise der attischen Tragödie thun lässt, lehrreich und interessant auch deshalb, weil es Andeutungen der rhythmischen Betonung gibt und Noten für instrumentales Zwischenspiel enthält.

2. Umfangreiche Bruchstücke von zwei Apollohymnen aus vorchristlicher Zeit wurden im November 1893 von den mit den Ausgrabungen in Delphi beauftragten französischen Gelehrten unter Leitung von Homolle im Schatzhause der Athener auf mehreren Marmorplatten eingegraben aufgefunden und demnächst von H. Weil und Theodor Reinach veröffentlicht und philologisch und musikalisch behandelt. Beide stammen aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. (genauer zwischen 125 und 105)[1]) und sind Festlieder von dem Charakter kitharodischer Nomoi, also nicht Chorlieder, wie man vielfach angenommen hat, sondern für Einzelgesang bestimmt. In hohem Grade geeignet unsere Kenntnis von griechischer Musik zu fördern, sind sie doch sehr lückenhaft und lassen noch viele Zweifel und Fragen ungelöst.

3. Von sehr zweifelhafter Authenticität ist die Musik zu drei Hexametern des homerischen Hymnus auf Demeter, die von Benedetto

[1]) Ueber die Datierung vgl. H. Pomtow, Rhein. Mus. 49. Bd. (1894), p. 577 ff.

Marcello († 1739) in seiner musikalischen Paraphrase der Psalmen (Venedig 1724—26) nach einer seither nicht wiedergefundenen Handschrift (Gesang- und Instrumentalnoten) herausgegeben wurde. Sie wird ziemlich allgemein als Fälschung angesehen; vgl. R. WESTPHAL, Griech. Metrik II², 623 und Vorw. p. XXIX.

4. Auch die Komposition des Anfangs von Pindars erster pythischer Ode, welche der Jesuit Athanasius Kircher in seiner *Musurgia universalis* I, p. 541 im Jahre 1650 herausgab, ist in ihrer Echtheit angezweifelt worden, weil sich die Handschrift, aus der sie stammen soll, weder in der Bibliothek San Salvadore bei Messina, wo Kircher sie gefunden haben will, noch anderwärts hat wieder auffinden lassen. Gegen ihre Echtheit sprechen WESTPHAL, Griech. Metrik II², 622 ff. und K. v. JAN, Musici script. p. 426; GEVAERT hingegen (Mélopée p. 48) will an eine Fälschung nicht glauben, sondern hält sie zwar nicht für eine Komposition von Pindar selbst, aber für ein authentisches Werk antiker Tonkunst. Das bisher am meisten gegen die Echtheit sprechende Moment, nämlich die Notierung der Verse 3—5 durch Instrumentalnoten ist seit Auffindung des mit diesen Zeichen versehenen delphischen Hymnus (§ 271, 1 Anm.) hinfällig geworden.

5. Der nachchristlichen Zeit, vielleicht dem 1. Jahrhundert n. Chr., gehört das vortrefflich erhaltene Seikiloslied an, ein kleines, vierzeiliges Liedchen im Skolienstil, das als Inschrift einer Steinsäule bei Tralles in Phrygien von M. Ramsay aufgefunden und im Jahre 1883 veröffentlicht wurde, ohne dass er in den über dem Worttext stehenden Zeichen die Notenschrift erkannte. Erst C. Wessely und O. Crusius gaben im Jahre 1891 ziemlich gleichzeitig die Deutung der Noten und den Nachweis der Melodie.

6. Handschriftlich erhalten sind und zuerst im Dialogo di Vincentio Galilei della musica antica e della moderna, Fiorenza 1581 herausgegeben ein Gebet an die Muse Kalliope von unbekanntem Verfasser, das früher irrtümlich dem Dionysios zugeschrieben wurde, und zwei Hymnen *εἰς Ἥλιον* und *εἰς Νέμεσιν*, beide von dem kretischen Kitharoden Mesomedes, einem Zeitgenossen des Hadrian[1]) und Antoninus Pius.

7. Proben von antiker Instrumentalmusik liegen uns vor in den Übungsbeispielen des von FRIEDRICH BELLERMANN herausgegebenen Anonymus *περὶ μουσικῆς*, § 97—104, die Westphal einer Flötenschule zuschreiben wollte, GEVAERT (Mélopée p. 33) mit guten Gründen als Übungen für Zitherspiel erklärt. Es sind sechs kurze Beispiele, welche zeigen können, in welcher Rhythmisierung der Lernende Tonskalen auf- und abwärts zu üben pflegte.

8. Endlich gehört zu den uns erhaltenen Resten griechischer Musik die sogenannte Hormasia, welche von A. VINCENT im Jahre 1847 in den Notices et extraits XVI, 2, p. 254 ff. veröffentlicht wurde. Th. Reinach sieht in ihr ein zweistimmiges Übungsstück für Saitenspiel und Gesang, in welchem die beiden Stimmen sich gegenseitig ablösen und nie zusammen-

[1]) Suidas s. v. *Μεσομήδης. Κρὴς λυρικός, γεγονὼς ἐπὶ Ἀδριανοῦ χρόνων.*

klingen. K. v. Jan hält es nur für eine Anweisung zum Stimmen der Kithara.

262. Neuere Bearbeitungen. Um die Erforschung der griechischen Musik machten sich im 17. Jahrhundert wohlverdient der Schleswiger Marcus Meibom († 1711) durch die Herausgabe der alten Musiker und der gelehrte englische Mathematiker John Wallis († 1703) durch seine wertvollen sachlichen Erläuterungen zu der Ausgabe des Ptolemaeus. — Es folgten im 18. Jahrhundert Marpurgs und Burneys kenntnisreiche Werke über die Geschichte der Musik, welche später Forkel ausnützte.

Der erste, welcher den Versuch einer quellenmässigen Darstellung der griechischen Harmonik unternahm, war August Boeckh, der als der Begründer der modernen Wissenschaft von der alten Musik zu betrachten ist. Eine weitere Förderung verdankte diese dem geistvollen Forscher Friedrich Bellermann, welcher sich gleichzeitig mit Carl Fortlage durch seine Untersuchungen über die Tonleitern und die Notenschrift der Griechen und durch die Herausgabe der antiken Musikreste bleibende Verdienste erwarb. Auf diese Vorarbeiten stützten sich die bewundernswürdigen Werke Rudolf Westphals über die griechische Musik und ihre geschichtliche Entwickelung, welche ihm einen der ehrenvollsten Plätze unter den Altertumsforschern sichern. Seinen Forschungen verdankte die Anregung zu einer auf umfassenden Studien beruhenden und gründlichen Darstellung der Geschichte und Theorie der antiken Musik Fr. Aug. Gevaert, der Direktor des Brüsseler Musik-Konservatoriums. — Ausser ihm haben sich um die genauere Kenntnis der alten Musik in unserer Zeit besondere Verdienste erworben in Deutschland Karl von Jan durch die Herausgabe der kleineren *Musici scriptores* und Otto Crusius durch sorgfältige Untersuchungen über die neuesten Funde, in Frankreich Ch. Ém. Ruelle und Theodor Reinach, ersterer als Übersetzer der griechischen Theoretiker, letzterer als Bearbeiter der erhaltenen Musikreste, vornehmlich der delphischen Hymnen, und Erklärer der Plutarchischen Schrift *περὶ μουσικῆς*.

Die Zweige der griechischen Musik.

263. 1. Die griechische Tonkunst war einerseits Vokalmusik, andrerseits Instrumentalmusik. Der Gesang (*μέλος*) war entweder monodisch d. h. von einem einzelnen Sänger vorgetragen, oder Chorgesang d. h. von mehreren Sängern zugleich ausgeführt. Die Instrumentalmusik (*κροῦσις*) war teils Saitenspiel, *κιθάρισις*, teils Flötenspiel, *αὔλησις*. Die Verbindung von *μέλος* und *κροῦσις* hiess Kitharodik oder Aulodik, je nachdem Saiten- oder Blaseinstrumente die Begleitung der Singstimme übernahmen. Gesang ohne Instrumentalbegleitung gab es bei den Griechen nicht. Blosse Deklamation einer Dichtung unter Begleitung hiess *παρακαταλογή*.

2. In der Vokalmusik herrschte die Einstimmigkeit, einen mehrstimmigen Gesang kannte das Altertum nicht, sämtliche Glieder eines Chors sangen *unisono*. Allerdings konnten Sänger verschiedener Stimmklassen (Männer- und Knabenstimmen) in demselben Chore mitwirken,

aber auch dann sangen alle die blosse Melodie, nur in verschiedener Oktave, was im Eindrucke einem Unisono gleichkommt.[1]) Quarten, Quinten und sonstige Akkordtöne kamen im Gesange nicht zur Anwendung.

Trotzdem wurde die griechische Musik zu einer mehrstimmigen durch die Instrumentalbegleitung. In der frühesten Zeit hat freilich auch zwischen Gesang und Begleitung Unisonität bestanden, aber schon in der archaischen Kunstepoche war Zweistimmigkeit (*ἑτεροφωνία*)[2]) vorhanden, indem zu der melodieführenden Gesangstimme eine zweite des begleitenden Instruments, der Kithara oder des Aulos, hinzukam, welche in der Regel über der Melodie lag.[3])

Geschichtliches.

264. Die griechische Musik stand von ihren ersten Anfängen an in engster Verbindung mit der Poesie und ordnete sich bis in die Zeiten des Niedergangs willig dem Worte des Dichters unter, der zugleich auch der Tonsetzer war und oft genug sein Werk auch selbst vortrug. Der Schwerpunkt der musikalischen Leistung lag im Gesange, und das Instrument diente zunächst ausschliesslich zur Begleitung des Gesanges; erst allmählich trat zuerst das Flötenspiel und nach diesem auch das Saitenspiel selbständig auf, ohne jedoch den ursprünglichen Zusammenhang mit dem Gesange zu verleugnen.

1. Die frühesten Anfänge einer kunstmässigen Musik gehen auf priesterliche Sänger zurück, welche an heiliger Stätte den Lobgesang des Gottes monodisch unter Saitenspiel vortrugen.[4]) Diese Gesänge fanden ihre besondere Pflege in den Kultusstätten des Apollo und hiessen, weil sie einer bestimmten Ordnung und Regelung unterlagen, *νόμοι*.[5])

Der ursprünglich religiöse Gesang zur Phorminx wurde in der heroischen Zeit auf die weltlichen Feste übertragen, und die *ἀοιδοί* sangen[6]) in den Palästen der Fürsten die Ruhmesthaten der Helden, wie die Odyssee von Phemios und Demodokos berichtet.

Während aber der Vortrag des Epos zur blossen Deklamation herabsank, entwickelte sich der Nomosgesang zu einer künstlerischen Produktion bei den Festspielen der Griechen. Der lesbische Sänger Terpandros errang mit seinen kitharodischen Nomoi viermal nacheinander vor der Delphischen Panegyris den Preis[7]) und führte den musischen Wettkampf am Feste des Apollo Karneios in Sparta ein (Ol. 26,1).[8]) Durch

---

[1]) Arist. Probl. 19,18 *ἡ διὰ πασῶν συμφωνία ᾄδεται μόνον.*

[2]) Plat. Legg. VII, p. 812 D. *τὴν δ' ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἱεισῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελῳδίαν ξυνθέντος ποιητοῦ κτλ.* Plut. de mus. c. 28 (§ 285 R) *οἴονται καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον (Ἀρχίλοχον) πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δὲ ἀρχαίους πάντα πρόσχορδα κρούειν.*

[3]) Aristot. Probl. 19,12 *διὰ τί τῶν χορδῶν ἡ βαρυτέρα ἀεὶ τὸ μέλος λαμβάνει;*

[4]) Procl. chrest. p. 245. *Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος στολῇ χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ᾖσε νόμον, καὶ εὐδοκιμήσαντος αὐτοῦ διαμένει ὁ τρόπος τοῦ ἀγωνίσματος.*

[5]) Plut. de mus. c. 6. § 67 R. *ἐν τοῖς νόμοις ἑκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν. διὸ καὶ ταύτην τὴν ἐπωνυμίαν εἶχον κτλ.*

[6]) Plut. de mus. c. 3. § 35 R. *οἱ ποιοῦντες ἔπη τούτοις μέλη περιετίθεσαν.*

[7]) Plut. de mus. c. 4. § 46 R.

[8]) Athen. XIV, p. 635 E.

ihn erhielt der kitharodische Nomos seine typische Form und feste Gliederung, welche von seinen Nachfolgern, den Terpandriden, treu bewahrt wurde. Es war eine musikalische Komposition von ernster Würde und schlichter Einfachheit: gewöhnlich waren es nur fünf Töne, in denen sich die Melodie bewegte;[1]) Wechsel des Taktes und der Harmonie waren ausgeschlossen, als Versmass diente in der Regel der heroische Hexameter. Die sieben Teile des terpandrischen Nomos sind nach Pollux' Angabe[2]) *ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος*.

Ein jüngerer Zeitgenosse Terpanders, der Tegeate Klonas,[3]) das Haupt einer peloponnesischen Aulodenschule, als deren erster Meister der Trözenier Ardalos genannt wird, übertrug die Kunstnormen der Kitharodik, welche Terpander festgesetzt hatte, auf die Aulodik, bei welcher das Lied des Sängers (*αὐλῳδός*) von einem Flötenspieler (*αὐλητής*) begleitet wurde, und wurde der Begründer des aulodischen Nomos, welcher gleichfalls einen durchaus sakralen Charakter trug, aber nicht das ruhige Gleichmass bewahrte, wie der kitharodische. Das Versmass war das Elegeion.

Neben diese sakralen Gesänge trat das weltliche Lied, welches durch den Parier Archilochos[4]) eine künstlerischen Normen entsprechende Gestalt erhielt. Während bisher in der Musik nur der gerade Takt geherrscht hatte, führte er nunmehr auch den ungeraden 3/8 Takt ein und lehrte die Verbindung der verschiedenen Rhythmen miteinander; ferner wird ihm die Erfindung der Parakataloge beigelegt d. i. der melodramatischen Vortragsweise, bei welcher die Deklamation einer Dichtung durch die Töne eines Instruments gehoben wurde. Er wandte hierbei zur Begleitung den *κλεψίαμβος* an, während er sich beim Gesange der *ἰαμβύκη* bediente.[5])

Als die Normen der Aulodik bereits durch Klonas festgestellt waren, wurden die Griechen durch einwandernde Musiker mit der phrygischen Auletik bekannt. Dieser neue Zweig der Musik, die *ψιλὴ αὔλησις*, fand in Argos die Hauptstätte seiner Pflege und übte durch die technische Überlegenheit der fremden Auleten grossen Einfluss auf die Entwickelung der griechischen Musik überhaupt aus. Die phrygischen Auleten brachten neben den beiden nationalen Molltonarten der Griechen, der dorischen und der äolischen, zwei neue Durtonarten zur Geltung, die phrygische und die lydische.[6]) Der Name, an welchen die phrygische Auletik anknüpft, ist Olympos; dieser gilt als der Erfinder des enharmonischen Tongeschlechts,[7]) und seine ernsten und gemessenen Weisen wurden viel bewundert und wegen der Beschränkung des Tonumfangs gerühmt.[8])

2. Die weitere Entwickelung führte den Chorgesang und die orchestische Musik in die Kunstsphäre ein. Sparta war der Mittel-

[1]) Ueber diese *ὀλιγοχορδία* vgl. Plut. de mus. c. 18. § 169 R.
[2]) Pollux IV, 66.
[3]) Plut. de mus. c. 4 ff. (§ 39). Poll. IV, 79.
[4]) Plut. de mus. c. 28. §§ 275 ff.
[5]) Athen. XIV, p. 636 B.
[6]) Athen. XIV, p. 625 C.
[7]) Plut. de mus. c. 7 und 11. § 104 R.
[8]) Plut. de mus. c. 18. § 169 R.

punkt dieser neuen Kunstrichtung, und der Kreter Thaletas[1]) gab der Chormusik feste Normen und verschaffte ihr einen ständigen Platz in dem Agon der Gymnopädien (Ol. 28). Die lebhaften Weisen im päonischen 5/8 Takte, welche im kretischen Hyporchema herrschten, erhielten durch ihn ihre künstlerische Vollendung und begleiteten die Waffentänze der spartanischen Jugend, während in den Päanen ein ernsterer, weihevollerer Ton waltete. In gleichem Geiste wirkten nach Thaletas Xenodamos[2]) von Kythera und der Lokrer Xenokritos,[3]) welcher aus seiner italischen Heimat die lokrische Tonart einführte. — Die heitere Weise des Volksliedes schlug der in äolischer Schule gebildete Lyder Alkman an, der anmutige Lieder für Jungfrauenchöre komponierte und selbst als Chormeister einübte. — Auch anderwärts folgte die Entwickelung des Chorgesangs dem Vorgange Spartas: der Himeräer Stesichoros und der Korinther Arion, welchem der Dithyrambos seine erste künstlerische Gestaltung verdankte, sind Repräsentanten dieser Bestrebungen.

Auch die Solomusik blieb nicht zurück: die Kitharodik hielt zwar im ganzen an den Terpandrischen Satzungen fest, aber sie übernahm von der Auletik die phrygische Tonart und eignete sich auch die von Xenokritos eingeführte Lokristi an. Der Aulodik und der Auletik erstanden grosse Meister in Polymnastos von Kolophon und Sakadas von Argos.[4]) Dieser war der erste, welcher (im Jahre 582) im pythischen Agon mit einem auletischen Nomos auftrat und ohne Gesang, was der Kitharode durch Worte darstellte, durch blosses Flötenspiel zur Darstellung zu bringen unternahm. Er siegte dreimal nacheinander (im Jahre 582, 578, 574) und erreichte es, dass das *αὔλημα* forthin einen bleibenden Bestandteil des pythischen Wettkampfs bildete. Der aulodische Gesang hingegen wurde, weil er einen zu traurigen Eindruck hervorrief, von den Amphiktyonen aus dem Agon ausgeschlossen.[5])

Ein neuer Zweig der musikalischen Kunstübung, welcher in dieser Zeit aufkam, ist die Kitharistik; jedoch konnte sie neben der immer mehr aufblühenden Auletik keine hervorragende Bedeutung erlangen.

Das weltliche Lied erhob sich auf dem sangreichen Lesbos, der alten Pflegestätte des Saitenspiels, zu schöner Blüte durch Alkaios und Sappho und wurde durch diese, welche einen zahlreichen Kreis von Schülerinnen um sich scharte, um eine neue Harmonie, die mixolydische bereichert.

3. Seit der Pisistratidenzeit wurde Athen der Mittelpunkt Griechenlands wie für die geistigen Interessen überhaupt so auch für die musischen Künste: keine Stadt bot so viel Anregung und Gelegenheit wie Athen mit seinen glänzenden Festen und Agonen, um sein Talent zu zeigen und seine Virtuosität zur Anerkennung zu bringen. Hier strömten aus allen Städten von Hellas auch die Musiker und Virtuosen zusammen, und es entstanden Musikschulen, in denen die jungen Talente unter bewährten Meistern sich

---

[1]) Plut. de mus. c. 9. 42. Strabo X, 481. Athen. XIV, 631. 678 C.

[2]) Plut. de mus. c. 9.

[3]) Poll. IV, 65. Plut. de mus. c. 9 f.

[4]) Plut. de mus. c. 9. 10. Paus. II, 22, 9. VI, 14, 10.

[5]) Paus. X, 7, 5.

heranbildeten. Der hervorragendste unter den Musikmeistern jener Zeit war Lasos von Hermione, welcher als der Begründer der klassischen Periode der griechischen Musik gilt. Er erweiterte das melodische Tongebiet durch eine grössere Zahl von Tönen, die er in Nachahmung der Flötenmusik für die Komposition der Lyra verwendete, und führte auch grössere rhythmische Freiheiten ein.[1]) Die Chormusik erreichte ihren Höhepunkt in Pindar und Simonides, die nicht nur als Dichter, sondern auch als Komponisten Werke von hohem Werte schufen, welche als unübertreffliche Muster des klassischen Stils von den Musikkundigen der späteren Zeit gepriesen werden. — Neben dem Dithyrambos, welcher alle andere Arten des Chorgesangs in den Hintergrund drängte, entwickelte sich in dieser Periode die dramatische Chormusik, die bei ihren ältesten Vertretern sich vornehmlich durch die grosse Klarheit der rhythmischen Form auszeichnete. Phrynichos und Aeschylos stehen als Musiker ebenbürtig neben Simonides und Pindar und sind Vertreter des erhabenen Stils, während Sophokles den schönen Stil zur Vollendung brachte. Von den Komikern gehört der älteren Zeit der durch seine klangreichen Melodien ausgezeichnete Kratinos an; auch Aristophanes ist noch ein begeisterter Anhänger der alten klassischen Musik, deren Formenreichtum er mit seltener Virtuosität beherrschte.

4. Aber schon in Pindars Tagen begann gegenüber der Strenge der klassischen Meister ein neuer Geist sich zu regen, der sich über die bisher gezogenen Schranken hinwegzusetzen versuchte,[2]) und je mehr die musischen Wettkämpfe die Rivalität steigerten und ein musikalisches Virtuosentum heranbildeten, desto mehr kam das Bestreben zur Geltung, die Musik von der Dichtung zu emanzipieren und ihr eine unbeschränkte Freiheit zu verschaffen; man suchte durch künstliche Reizmittel, Tonmalerei u. dgl. die Gunst des Publikums zu gewinnen,[3]) scheute vor Wechsel des Rhythmus, der Tonart und selbst des Tongeschlechts innerhalb desselben Musikstücks nicht mehr zurück und fand Gefallen an verschlungenen Melodien und rauschender Instrumentalbegleitung. Der Umschwung ging vom Dithyrambos aus und ergriff ebenso den altgeheiligten Nomos wie die Theatermusik. Allerdings fehlte es nicht an Verfechtern der alten strengen Richtung, und selbst die Komödie verschonte die neue Musik nicht mit ihrem Spott, aber bereits Ol. 87 hatte die jüngere Schule die Oberhand gewonnen.

Der neue Dithyrambos fand seinen ersten Vertreter in Melanippides, über den der Komiker Pherekrates die Musik sich beklagen lässt, dass er sie verdorben habe;[4]) sein Nachfolger Philoxenos (435—380) verband mit dem Vortrage der kyklischen Chöre monodische Gesänge;[5]) als

---

[1]) Plut. de mus. c. 29. *Λᾶσος .. εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικήν.*

[2]) Vgl. Horaz c. IV, 2, 11 *numerisque fertur lege solutis.*

[3]) Plut. de mus. c. 12, § 124 R. Dionys. de comp. c. 19.

[4]) Pherekr. bei Plut. de mus. c. 30. *ἐμοὶ γὰρ ἦρξε τῶν κακῶν Μελανιππίδης, ἐν τοῖσι πρῶτος ὃς λαβὼν ἀνῆκέ με κτλ.*

[5]) Plut. de mus. c. 30, wo jetzt Th. Reinach liest *εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς <προβατίων αἰγῶν τε> μέλη εἰσηνέγκατο* nach Aristoph. Plut. 293 f.

schlimmster Verderber der Musik aber galt den Verfechtern der klassischen Kunst Kinesias, der um die Gunst der Menge buhlte[1]) und die Zielscheibe des Spottes der Komiker wurde.

Besonders fand im Nomos das Virtuosentum ein Feld, um sich bei den Festagonen durch glänzende musikalische Leistungen hervorzuthun. Die alten Satzungen über Tonumfang, Wechsel des Rhythmus und der Harmonie u. dgl. wurden überschritten, die ruhige und gemessene Haltung des alten Nomos ging verloren, die dithyrambische Erregtheit drang auch hier ein und es kam ein völlig neuer Nomos zu stande. Phrynis war der erste Nomossänger neuen Stils,[2]) Timotheos († 359) schloss sich ihm an und gab dem Nomos die forthin geltende Formation.[3]) Beide waren Kitharoden. Eine besondere Bevorzugung aber erhielt der auletische Nomos in dieser Zeit, weil der Solovortrag auf der Flöte für die Mimesis besonders geeignet war und den grossen Festraum leichter beherrschte.

Auch die scenische Musik konnte sich dem herrschenden Geschmacke nicht entziehen[4]) und musste, je mehr die Neuerungen des Dithyrambos und Nomos dem Publikum zusagten, dieser Richtung folgen. Euripides gab sich gern dem neuen Geschmack hin,[5]) auch Sophokles folgte in seinen spätesten Stücken. So findet denn die neue Musik auch in der Tragödie Eingang, sowohl im Chorlied als besonders in der Monodie, welche für die effekthaschende Mimesis vorzüglich geeignet schien. Als Hauptrepräsentant dieses Stils gilt in der Tragödie Agathon.[6]) — In dem dithyrambischen Stil hat die Entwickelung der hellenischen Kunstform ihren Abschluss gefunden.

5. In der nachklassischen Zeit fand die Musik eifrige Pflege, besonders in Alexandria und Antiochia. Die Zahl der Feste und Spiele nahm zu, die Ansprüche an die Künstler steigerten sich und das Virtuosentum machte sich breit, namentlich die Auleten spielten eine grosse Rolle; der Chorgesang hatte keine Gelegenheit mehr zu weiterer Entwickelung, wenn auch das Drama des Chores nicht völlig entbehren konnte. Die Vertreter der klassischen Musik klagten bitter über das Vorherrschen der Instrumentalisten und über die Neuerungen, die sie einführten; aber auch Aristoxenos, der strenge Hüter alter Sitte, trat für eine bedeutsame Neuerung ein, die Einführung der temperierten Stimmung, und vermehrte die Zahl der Tonoi auf dreizehn (§ 268,$_2$).

Die delphischen Hymnen (aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.) zeigen zwar in ihrem rhythmischen Bau keine wesentlichen Abweichungen von dem früheren Gebrauche, in melischer Beziehung aber repräsentieren sie einen fortgeschrittenen, freien Stil; die Musikübung dieser Zeit hält sich nicht mehr an die strengen Regeln der alten Theoretiker: Mischung verschiedener *τρόποι*, Melodiesprünge und Abweichungen von der üblichen Tonfolge, Auf-

---

[1]) Plut. l. l. und Plat. Gorg. 502.

[2]) Procl. Chrest. p. 245,$_9$. Plut. de mus. c. 6. 30. §§ 65. 307.

[3]) Plut. de mus. c. 4. § 38 R. Procl. l. c.

[4]) Aristoxenos bei Athen. XIV, p. 632 *τὰ θέατρα ἐκβεβαρβάρωται καὶ ἐς μεγάλην διαφθορὰν προελήλυθεν ἡ πάνδημος αὕτη μουσική.*

[5]) Es hiess, seine Kompositionen mache ihm Kephisophon; vgl. Vita Eurip. und Arist. Ran. 944. 1408. 1452.

[6]) Vgl. Aristoph. Thesmoph. 100.

steigen in die höchsten Töne der Tenorstimme charakterisieren diese Gesänge, die sich durch ihren der strophischen Gliederung ermangelnden Bau und durch die Übereinstimmung der Tonhöhen mit den Accentsilben als Sologesänge eines Kitharoden darstellen.

6. Die Römer waren auch in der Musik gelehrige Schüler der Griechen: sie übernahmen von ihnen den monodischen Gesang zur Lyra und das Instrumentalsolo. Besonders wurde unter Hadrian (119—138) die klassische Dichtung und Musik wiederaufgenommen, und vor allem war es der Kitharagesang, der in jener Zeit gepflegt wurde: Zeugnis davon geben die Hymnen des Mesomedes, der Hofdichter unter Hadrian war. Von den musikalischen Bestrebungen in dieser Periode zeugen auch die zahlreichen Schriften über Musik, die in ihr entstanden. Auch im 3. Jahrhundert scheint noch die Beschäftigung mit Gesang und Musik beliebt und weit verbreitet gewesen zu sein.

Als Rom aufhörte das Centrum der geistigen Bildung zu sein, übernahm die Kirche die Pflege und das Studium der Musik: der altchristliche lateinische Kirchengesang beruht auf antikem Fundamente, und manche Melodien der römischen Liturgie gehen auf die Blütezeit der griechischen Sangeskunst zurück.

Theoretisches.

265. Töne und Intervalle. Zwei Töne (*φθόγγοι*) sind *ὁμόφθογγοι*, wenn sie auf gleicher Tonstufe (*τάσις*) stehen, oder sie bilden ein Intervall (*διάστημα*) wenn sie verschiedenen Stufen angehören.

Die Intervalle sind teils einfache (*ἀσύνθετα*), teils zusammengesetzte (*σύνθετα*). Zu den einfachen gehören das Ganztonintervall, *τόνος*, das Halbtonintervall, *ἡμιτόνιον* (in älterer Zeit *δίεσις*), und das Vierteltonintervall, *ἐναρμόνιος δίεσις* oder *δίεσις* schlechthin. Zusammengesetzte Intervalle sind z. B. das Quartenintervall, *τὸ διὰ τεσσάρων*, das Quintenintervall, *τὸ διὰ πέντε*, das Oktavintervall, *τὸ διὰ πασῶν* (sc. *χορδῶν*). — Die innerhalb der Oktave liegenden Intervalle werden auch durch folgende mit *τόνος* gebildeten Zusammensetzungen bezeichnet: *δίτονος* (grosse Terz), *τρίτονος* (übermässige Quart oder verminderte Quinte), *τετράτονος* (kleine Sexte), *πεντάτονος* (kleine Septime). Grössere Intervalle als die Oktave sind z. B. *τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων* (Undecime), *τὸ δὶς διὰ πασῶν* (Doppeloktave) u. a.

Die ein Intervall bildenden Töne sind teils symphonisch, teils diaphonisch. Zu den symphonischen Intervallen gehörte die Oktave, die Quinte und die Quart. Die Terz rechneten die Griechen nicht zu den Konsonanzen, doch mieden sie sie keineswegs und empfanden sie wahrscheinlich nicht viel weniger angenehm als wir. Unter *παράφωνοι φθόγγοι* verstanden sie Klänge, welche in der Mitte zwischen Konsonanz und Dissonanz liegen und zusammen angeschlagen konsonierend erscheinen, wie die übermässige Quart (*f h*) und die grosse Terz (*g h*).

266. Die Tonsysteme. 1. Auf ihrer allerfrühesten Entwickelungsstufe beschränkte sich die griechische Musik auf eine Skala von vier Tönen, ein *σύστημα τετράχορδον*, und zwar bildete der tiefste und der

ihm nächstfolgende höhere Ton ein Halbtonintervall, die übrigen Ganztonintervalle:

e ½ *f* 1 *g* 1 *a*   *a* ½ *b* 1 *c′* 1 *d′*.

2. Aber schon vor Terpanders Zeit erfolgte eine Erweiterung dieses Tonsystems: man verband zwei Tetrachorde so miteinander, dass der höchste Ton des tiefer liegenden und der tiefste des höheren zusammenfielen, und Terpander fand bereits zwei Skalen von je sieben Tönen (Heptachordsysteme) vor:

I. *e* ½ *f* 1 *g* 1 *a* 1 *h* ½ *c′* 1 *d′*.

II. *e* ½ *f* 1 *g* 1 *a* ½ *b* 1 *c′* 1 *d′*.

In beiden hiess der den beiden Tetrachorden gemeinsame Ton (*a*) μέση, der höchste (*d′*) νήτη (νεάτη), der tiefste (*e*) ὑπάτη, die vier andern wurden von der Höhe nach der Tiefe zu bezeichnet als παρανήτη (*c′*), τρίτη oder παραμέση (*h*, *b*), λιχανός (*g*), παρυπάτη (*f*).

3. Terpander fügte dem ersten der beiden Systeme die Oktave des tiefsten Tons zu, entfernte aber, um die Siebenzahl nicht zu überschreiten, den Ton *c′*. Das Terpandrische Heptachordsystem hatte also die Oktave, entbehrte aber der Sexte:

III. *e f g a h* — *d′ e′*.

In ihm war *e′* die νήτη, *d′* die παρανήτη, *h* die τρίτη.

4. Pythagoras stellte, indem er den Ton *c′* wieder einsetzte, das Oktachord her:

e f g a h c′ d′ e′.

In diesem war *c′* die τρίτη und *h* die παραμέση.

Die vorterpandrischen Heptachorde waren συνημμένα, indem die μέση beiden Tetrachorden zugleich angehörte; das Oktachord war διεζευγμένον, indem zwischen beiden Tetrachorden ein Ganzton in der Mitte lag. Da das zweite Heptachord (*e f g a b c′ d′*) neben dem Oktachord im Gebrauch blieb, unterschied man die drei höchsten Töne des Heptachords (*b c′ d′*) und des Oktachords (*c′ d′ e′*), welche gleiche Benennung hatten, aber unter sich verschieden waren, durch den Zusatz συνημμένων (sc. χορδῶν) oder διεζευγμένων.

Heptachord:

e ½ *f* 1 *g* 1 *a* ½ *b*. 1 *c′* 1 *d′*

ὑπάτη, παρυπάτη, λιχανός, μέση, τρίτη, παρανήτη, νήτη

συνημμένων.

Oktachord:

e ½ *f* 1 *g* 1 *a* 1 *h* ½ *c′* 1 *d′* 1 *e′*

ὑπάτη, παρυπάτη, λιχανός, μέση, παραμέση, τρίτη, παρανήτη, νήτη

διεζευγμένων.

5. Aus dem Oktachord entstand durch Hinzunahme eines dritten Tetrachords tieferer Lage, welches die bisherige ὑπάτη als Endton benützte, das Hendekachord. In diesem führten die drei neuen Saiten dieselben Namen wie die des mittleren Tetrachords, nämlich ὑπάτη, παρυπάτη und λιχανός, aber man unterschied jetzt ὑπάτη, παρυπάτη, λιχανὸς

μέσων und *ὑπάτη*, *παρυπάτη*, *λιχανὸς ὑπάτων* und gab den drei höchsten Tönen den Zusatz *νήτων*:

H	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*
ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	παραμέση	τρίτη	παρανήτη	νήτη
ὑπάτων			μέσων					διεζευγμένων νητῶν.		

Durch Hinzufügung eines tiefen *A* wurde dieses Hendekachord zum Dodekachord; der neuhinzugenommene Ton hiess *προσλαμβανόμενος*.

6. In ähnlicher Weise wurde auch das Heptachord (II) *e f g a b c' d'* erweitert, zunächst durch drei tiefere Töne zum Dekachord, dann durch den Proslambanomenos zum Hendekachord. In diesem Hendekachord hiessen die drei höchsten Saiten *νῆται συνημμένων* und das ganze System *συνημμένον*:

A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c'*	*d'*
προσλαμβ.	ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	ὑπάτη	παρυπάτη	λιχανός	μέση	τρίτη	παρανήτη	νήτη
	ὑπάτων			μέσων				νητῶν συνημμένων.		

7. Dem Dodekachord wurden noch drei höhere Töne (*f' g' a'*) zugefügt und so das System der Doppeloktave (*τὸ δὶς διὰ πασῶν* oder *πεντεκαιδεκάχορδον σύστημα*) gewonnen. Die neuen Töne führten dieselben Namen wie die drei höchsten des alten Systems, aber mit dem Zusatz *ὑπερβολαίων*. Diese Skala nannte man das vollständige System, *τέλειον σύστημα*:

A	*H c d*	*e f g*	*a*	*h c' d' e'*	*f' g' a'*
	ὑπάτων	μέσων		διεζευγμένων	ὑπερβολαίων.

8. Durch Vereinigung dieses Systems mit dem hendekachordischen Synemmenonsysteme (6) wurde schliesslich eine Skala von 18 Tönen hergestellt, ein kombiniertes Doppeloktavsystem. Man schaltete nämlich hinter der *μέση* (*a*) die drei höchsten Töne des Synemmenonsystems (*b c' d'*) ein und liess dann die sieben höchsten Töne des vollen Systems (von *h* bis *a'*) folgen:

A	*H c d*	*e f g*	*a* |	*b c' d'* |	*h c' d' e'*	*f' g' a'*
	ὑπάτων	μέσων		συνημμένων	διεζευγμένων	ὑπερβολαίων.

Diese Verbindung, in der *c'* und *d'* doppelt erscheinen, hatte den Zweck, alle Tonarten in den verschiedenen Transpositionsskalen darstellen zu können.

267. Die **Harmonien** oder **Oktavengattungen.** 1. Auf dem vollständigen Systeme (§ 266,7) liessen sich sieben verschiedene Oktavenintervalle annehmen: *H—h*, *c—c′*, *d—d′*, *e—e′*, *f—f′*, *g—g′*, *a—a′* oder *A—a*, und es ergaben sich folgende sieben durch die Aufeinanderfolge von Halb- und Ganztönen verschiedene Oktavenformen (*ἁρμονίαι, εἴδη τῶν τοῦ διὰ πασῶν*):

1. *H‿c d e‿f g a h*, die mixolydische,
2. *c d e‿f g a h‿c′*, die lydische,
3. *d e‿f g a h‿c′ d′*, die phrygische,
4. *e‿f g a h‿c′ d′ e′*, die dorische,
5. *f g a h‿c′ d′ e′‿f′*, die hypolydische,
6. *g a h‿c′ d′ e′‿f′ g′*, die ionische oder hypophrygische,
7. *a h‿c′ d′ e′‿f′ g′ a′*, / *A H‿c d e‿f g a*, die äolische oder hypodorische.

Ausser diesen sieben Oktavenformen werden noch folgende vier namhaft gemacht: die böotische in *c*, die syntonolydische in *a*, die lokrische in *a* und die syntonolokrische in *f*, so dass im ganzen elf Oktavenformen aufgezählt werden.

2. Diese elf Oktavenspecies lassen sich auf vier Oktavenklassen (*γένη*)[1]) zurückführen:

I. Dorisches Moll, ein absteigendes Moll mit fehlendem Leitton.
II. Phrygisches Dur, ein Dur mit kleiner Septime.
III. Lydisches Dur, ein Dur mit übermässiger Quarte.
IV. Lokrisches Moll, ein dem lydischen Dur paralleles Moll.

I. Das dorische Moll beruht auf dem Dreiklange *a c e* und heisst:
dorisch im engeren Sinne (*δωριστί*), wenn die Melodie mit der Quinte (*ὑπάτη*)[2]) abschliesst ($a\ c\ \underline{e}$);
äolisch oder hypodorisch (*αἰολιστί* oder *ὑποδωριστί*), wenn sie mit der Prime (*μέση*) schliesst ($\underline{a}\ c\ e$);
böotisch (*βοιωτιστί*) bei Terzschlüssen ($a\ \underline{c}\ e$).

II. Das phrygische Dur hat zur Grundlage den Dreiklang *g h d* und es heisst:
phrygisch im engeren Sinne (*φρυγιστί*) mit Quintschlüssen ($g\ h\ \underline{d}$);
ionisch oder hypophrygisch (*χαλαρὰ ἰαστί, ἀνειμένη ἰαστί*) mit Primschlüssen ($\underline{g}\ h\ d$);
mixolydisch oder syntonoiastisch mit Terzschlüssen ($g\ \underline{h}\ d$).

---

[1]) Diesen vier Klassen der griechischen Harmonien entsprechen — mit Verschiebung der Namen — die christlichen Kirchentöne: der äolische Kirchenton der ersten, der mixolydische der zweiten, der lydische der dritten, der dorische der vierten. Die Kirchentöne mit vollkommenem Ganzschlusse entsprechen den griechischen Tonarten mit Abschluss auf der Prime (*αἰολιστί* oder *ὑποδωριστί, ἰαστί* oder *ὑποφρυγιστί, ὑπολυδιστί*), die mit unvollkommenem Ganzschlusse den Tonarten mit Quint- oder Terzschluss.

[2]) Die griechischen Theoretiker bezeichnen gewöhnlich die Klänge so, dass sie sie mit den Namen belegen, welche sie in der dorischen Oktavengattung haben, also *a*, die dor. *μέση*, als *μέση* schlechthin, *e*, die dor. *ὑπάτη*, als *ὑπάτη* schlechthin; diese Bezeichnung heisst *ὀνομασία κατὰ δύναμιν*. Hingegen heisst die Bezeichnung nach der Funktion, welche jeder Klang in der betr. Harmonie hat, *ὀνομασία κατὰ θέσιν*.

III. Das lydische Dur ist basiert auf dem Dreiklange *f a c* und wird genannt:

lydisch im engeren Sinne (*λυδιστί*) mit Quintschlüssen (*f a c*);

hypolydisch (*χαλαρὰ* oder *ἀνειμένη λυδιστί*) mit Primschlüssen (*f a c*);

syntonolydisch (*σύντονος λυδιστί*) mit Terzschlüssen (*f a c*).

IV. Dem lokrischen Moll liegt zu Grunde der Dreiklang *d f a*; es führt den Namen:

lokrisch schlechthin, wenn die Melodie in der Quinte (*d f a*);

syntonolokrisch, wenn sie in der Terz schliesst (*d f a*);

eine Spezies des lokrischen Moll mit Primschlüssen kam, so viel wir wissen, nicht vor.

Gegen diese von Westphal schon im Jahre 1863 aufgestellte Theorie der griechischen Tonarten ist mehrfach Widerspruch erhoben worden, mit besonderem Eifer von K. v. Jan (s. Chrysanders Allg. musik. Ztschr. 1878 Nr. 47; zuletzt im Jahresb. f. AW. Bd. CIV 1900, S. 42). Westphal hat sie immer wieder gegen alle Angriffe verfochten, besonders in seiner dritten Bearbeitung der Harmonik (1886) und dem Nachwort zu dieser (1887) und, wenn er in der Vorrede zum Aristoxenos 2. Bd. S. 5 sich scheinbar nachgebend ausspricht, doch auch die Terzentonarten niemals völlig aufgegeben. Von anderer Seite ist seiner Theorie Zustimmung und Beifall zu Teil geworden, insbesondere von A. Gevaert, der sie als eine *de ses intuitions les plus géniales* bezeichnet und bedauert, dass W. sich zum Verzicht habe bestimmen lassen; zuletzt noch von A. Möhler, Die griechische, griech.-röm. u. altchristl.-lat. Musik (1899) S. 25 f.

3. Diese elf Harmonien sind nicht alle zu derselben Zeit in Gebrauch gekommen, sondern erst das Ergebnis einer allmählichen Entwickelung; doch gehören sie sämtlich der klassischen Zeit der griechischen Musik an.

Terpander kannte bereits die dorische, äolische und böotische Harmonie, er hat also in dem alten nationalgriechischen Moll alle drei Melodieschlüsse angewendet. — Die Schule des Olympos führte aus der Fremde das phrygische Dur mit Quintenschluss, die *φρυγιστί*, und das lydische Dur mit Quinten- und Terzenschluss, die *λυδιστί* und *συντονολυδιστί*, in Hellas ein. — Die ionische Harmonie wird neben der dorischen und äolischen zu den ältesten gerechnet und soll zuerst von dem ionischen Dichter Pythermos angewendet worden sein. — Das phrygische Dur mit Terzschluss (mixolydisch) wird der Sappho als Erfinderin zugeschrieben, aber erst Lamprokles brachte die vollständige mixolydische Skala zur allgemeinen Anerkennung. — Das lokrische Moll mit Quintenschluss führte der epizephyrische Lokrer Xenokritos ein; wer zuerst die lokrische Molltonart mit schliessender Terz gebraucht hat, ist nicht bekannt. — Das lydische Dur aber mit Primschluss (die *χαλαρὰ λυδιστί*) wurde zuerst von dem Athener Damon, dem Lehrer Platos, zur Anwendung gebracht.

4. Ethos der Harmonien.[1]) Die dorische Harmonie trägt den Charakter der Einfachheit und Geradheit, der Ruhe, Festigkeit und Männlichkeit, aber sie zeigt auch Härte und Strenge. Plato sagt von ihr: *μόνη Ἑλληνική ἐστιν ἁρμονία*, und weist ihr in der Jugenderziehung eine bevorzugte Stelle an. Sie wurde gebraucht in der Kitharodik, Aulodik und

[1]) Plat. Resp. III, p. 339. Aristot. Polit. VIII, 5. 7. Probl. 19,48. Plut. de mus. c. 14 sq. Athen. XIV, 624 sq.

Auletik, in der Chorlyrik und der Tragödie, sowohl im Chorliede als (besonders in der älteren Zeit) in den Klagemonodien. — Die äolische Harmonie hat etwas Schwungvolles und Zuversichtliches, sie zeigt Fröhlichkeit und selbst Ausgelassenheit und entspricht dem ritterlich aristokratischen Wesen des äolischen Stammes. Ihre Anwendung fand sie im kitharodischen und aulodischen Nomos, in der chorischen Lyrik der Dorier, in dem äolischen Liede der Lesbier und in den Monodien der Tragödie; vom tragischen Chorliede war sie ausgeschlossen. — Die phrygische Harmonie bezeichnen die Alten als enthusiastisch und orgiastisch; sie hatte ihren Hauptplatz im Dithyrambos; der Tragödie aber blieb sie fremd, bis Sophokles sie in Monodien und Threnoi zu gebrauchen anfing. — Die lydische Harmonie hatte einen weichlichen und schlaffen Charakter und diente hauptsächlich dem wehmütigen Klageliede. Plato verschmähte sie, Aristoteles wollte sie zulassen. — Die mixolydische ist wehmütig und klagend, sie fand in der monodischen Lyrik der Sappho und im tragischen Chorliede häufige Anwendung. — Die ionische und die hypolydische nennt Plato weichlich und für das Trinklied geeignet und wollte sie von der Jugenderziehung ausgeschlossen wissen. Sie werden im tragischen Chorlied nicht gebraucht. — Die lokrische Harmonie war neben der dorischen, äolischen und phrygischen in der Kitharodik gebräuchlich, geriet aber nach Pindars und Simonides' Zeit in Missachtung.

268. Die Tonoi (Transpositionsskalen) 1. Tonoi oder Transpositionsskalen hatte die griechische Musik anfangs nur drei:[1]) den dorischen, den phrygischen und den lydischen; später fünf, dann sieben,[2]) nämlich ausser jenen drei noch den mixolydischen, den hypolydischen, den hypophrygischen und hypodorischen. Diese sieben Tonoi entsprachen unseren ♭ Skalen und der Skala ohne Vorzeichen und zwar:

der mixolydische (hyperdorische)	Tonos	der	Skala	mit	6 ♭
der dorische	„	„	„	„	5 ♭
der hypodorische	„	„	„	„	4 ♭
der phrygische	„	„	„	„	3 ♭
der hypophrygische	„	„	„	„	2 ♭
der lydische	„	„	„	„	1 ♭
der hypolydische	„	„	„		ohne Vorzeichen.

2. Aristoxenos fügte diesen sieben Tonoi noch sechs neue hinzu, fünf Kreuz-Tonarten (in *e H Fis cis Gis*) und eine ♭-Tonart, die höhere Oktave des hypodorischen Tonos, darunter vier von ihm selbst erfundene:

den hochmixolydischen entsprechend	der	Skala	mit	1 ♯
den tiefphrygischen (iastischen)	„	„	„	2 ♯
den tiefhypophrygischen (hypoiastischen)	„	„	„	3 ♯
den tieflydischen (äolischen)	„	„	„	4 ♯
den tiefhypolydischen (hypoäolischen)	„	„	„	5 ♯
den hyperphrygischen, die höhere Oktave des hypodorischen,				4 ♭.

Er teilte nämlich die Oktave *F* bis *f* in 12 Halbtöne und machte jeden

---

[1]) Ptolem. II, 6. Aristox. Harm. p. 37 Mb. | [2]) Bacch. p. 12.

dieser Halbtöne zum Proslambanomenos eines *τόνος* von 15 Tönen, errichtete also auf jedem derselben ein volles System (§ 266,7). So entstanden dreizehn Tonoi, von denen der letzte nur die höhere Oktave des ersten ist:

F	*Fis* *Ges*	*G*	*Gis* *As*	*A*	*Ais* *B*	*H*	*c*	*cis* *des*	*d*	*dis* *es*	*e*	*f*
4♭	3♯	2♭	5♯		5♭	2♯	3♭	4♯	1♭	6♭	1♯	4♭
hypodorisch	tiefhypophrygisch	hypophrygisch	tiefhypolydisch	hypolydisch	dorisch	tiefphrygisch	phrygisch	tieflydisch	lydisch	tiefmixolydisch	hochmixolydisch	hyperphrygisch

3. In der Zeit nach Aristoxenos kam noch die höhere Oktave des zweiten Tones, der hyperäolische (3♯), und die des dritten, der hyperlydische (2♭), in Aufnahme, und so ergaben sich im ganzen 15 Tonoi:

hypodor. 4♭	hypophryg. 2♭	hypolyd. o. V.	hypoiast. 3♯	hypoäol. 5♯
dorisch 5♭	phrygisch 3♭	lydisch 1♭	iastisch 2♯	äolisch 4♯
hyperdor. 6♭	hyperphryg. 4♭	hyperlyd. 2♭	hyperiast. 1♯	hyperäol. 3♯

4. Jede der obengenannten (§ 267) Harmonien oder Oktavengattungen konnte nun, wie in dem hypolydischen Tonos ohne Vorzeichen, so auch in einem der anderen Tonoi gesetzt sein, also z. B. die dorische Harmonie im *τόνος λύδιος*:

a b c′ d′ e′ f′ g′ a′,

im *τόνος φρύγιος*:

g as b c′ d′ es′ f′ g′,

im *τόνος δώριος*:

f ges as b c′ des′ es′ f′.

	Tonoi		Harmonie: äol.	mixol.	lyd.	phryg.	dor.	hypolyd.	ion.		
1.	tiefmixolyd.	6♭	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces′*	*des′*	*es′*	....
2.	dorisch	5♭	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	....
3.	hypodorisch	4♭	*F*	*G*	*As*	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	....
4.	phrygisch	3♭	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c′*	....
5.	hypophryg.	2♭	*G*	*A*	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	....
6.	lydisch	1♭	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c′*	*d′*	....
7.	hypolydisch		*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	....
8.	hochmixolyd.	1♯	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c′*	*d′*	*e′*	....
9.	tiefphrygisch	2♯	*H*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*a*	*h*	....
10.	tiefhypophryg.	3♯	*Fis*	*Gis*	*A*	*H*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	....
11.	tieflydisch	4♯	*cis*	*dis*	*e*	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis′*	....
12.	tiefhypolyd.	5♯	*Gis*	*Ais*	*H*	*cis*	*dis*	*e*	*fis*	*gis*	....

5. Die Tonoi sind nicht alle gleich gebräuchlich gewesen; ihr Gebrauch richtete sich nach den verschiedenen Kunstgattungen: die am häufigsten und in allen Gattungen angewandten Tonoi sind der lydische

und der hypolydische, die seltensten die unter 8—12 aufgezählten, unseren Kreuz-Skalen entsprechenden, von denen nur der hochmixolydische und der tiefphrygische schon vor Aristoxenos vorkamen.

Anmerkung. Dass dieselben Namen, welche die Harmonien tragen, auch bei den Tonoi wiederkehren, hat darin seinen Grund, dass in jedem Tonos ein bestimmter Abschnitt, nämlich der von *f* bis *f′* resp. von *e* bis *e′* die Intervalle der betreffenden Harmonie ergibt z. B.:

der hypodorische	*f g‿as b c′‿des′ es′ f′*	(1, ½, 1, 1, ½, 1, 1)
der tiefhypophrygische	*e fis gis‿a h cis′‿d e′*	} 1, 1, ½, 1, 1, ½, 1
der hochhypophrygische	*f g a‿b c′ d′‿es′ f′*	}

269. Die Tongeschlechter.[1]) Ausser der oben besprochenen diatonischen Einrichtung des Tetrachords hatten die Griechen noch zwei andere, nämlich die chromatische und die enharmonische, und unterschieden dementsprechend drei durch die Grösse der Intervalle und die Stufen der Klänge verschiedene Tongeschlechter (ἁρμονικὰ γένη). Im diatonischen Tongeschlecht kommen nur Ganztöne und Halbtöne vor, und zwar steht ein Halbton zwischen zwei Ganztönen. In den beiden andern Tongeschlechtern wurde ein Ganzton weggelassen und ein der Skala fremder Ton an anderer Stelle eingefügt, und zwar fügte man entweder nach dem Halbintervall einen zweiten Halbton ein, z. B.

h c cis — e oder *a b h — d*,

dies war das Chroma; oder man schaltete innerhalb des Halbtonintervalls einen unserer Musik fremden Viertelton ein, so dass der Halbton gerade in der Mitte geteilt war, z. B.

h h c — e* oder *a a* b — d*,

dies war das enharmonische Tongeschlecht. Die Chromatik liess also nach zwei Halbtonintervallen die kleine Terz eintreten, die Enharmonik nach zwei Vierteltonintervallen die grosse Terz.

Diatonische Oktave:	*A H*		*c*	*d e*		*f*	*g*	*a*,
chromatische Oktave:	*A H*		*c cis*		*e*	*f fis*		*a*,
enharmonische Oktave:	*A H H**		*c*		*e e**	*f*		*a*.

Man bezeichnete im Chroma wie im Enharmonion das durch die drei dichter nebeneinander stehenden Töne gebildete Intervall, z. B. *H c cis* oder *H H* c*, mit dem Namen τὸ πυκνόν und nannte innerhalb desselben den tiefsten Ton βαρύπυκνος, den mittleren μεσόπυκνος, den höchsten ὀξύπυκνος.

Das diatonische Geschlecht ist seinem Ursprunge nach das älteste, und aus ihm sind die beiden anderen abgeleitet, das enharmonische ist das jüngste — es wird auf Polymnastos zurückgeführt — und am schnellsten wieder ausser Gebrauch gekommen; denn schon zu Aristoxenos' Zeit war die enharmonische Musik im Schwinden begriffen. Er bezeichnet dieses Tongeschlecht als das schönste, edelste und geordnetste von allen und beklagt sein allmähliches Abkommen. Das Chroma ist zwar nicht so alt wie das diatonische γένος, aber schon sehr früh in der Kitharodik im Gebrauch gewesen,[2]) unter den Tragikern war der erste, der es ein-

---

[1]) Aristox. Harm. p. 19 M. 6. Plut. de mus. c. 34, 38 f.

[2]) Plut. de mus. c. 20, § 187 R. Aristid. Quint. p. 111.

zuführen versuchte, Agathon (Plut. Quaest. Symp. 3, 1); doch scheint er darin keine Nachahmung gefunden zu haben (Plut. de mus. c. 20).

Anmerkung. Im diatonischen und chromatischen Tongeschlecht unterschied man noch sogenannte *χρόαι*, Färbungen oder Schattierungen, nämlich (nach Aristoxenos) in dem ersteren das *διάτονον τονιαῖον* (oder *σύντονον*) und das *διάτονον μαλακόν*, im chromatischen das *χρῶμα τονιαῖον* (oder *σύντονον*), das *χρῶμα ἡμιόλιον* und das *χρῶμα μαλακόν*. Das *διάτονον σύντονον* ist oben beschrieben, dem *διάτονον μαλακόν* fehlt das auf den Halbton folgende Ganztonintervall und statt dessen tritt ein um eine enharmonische Diesis tieferer Ton ein, z. B. *a b* 3/4 *h** (*c*) *d*.
Das *χρῶμα τονιαῖον* oder *σύντονον* ist das regelmässige, aus zwei Halbtönen und kleiner Terz bestehende, das *ἡμιόλιον* und *μαλακόν* bringen ähnliche Intervalle wie die enharmonische Diesis zur Anwendung.

Zur Melopöie.[1]

270. 1. Im ersten Beginne der Kunst war der Gesang kaum etwas anderes als ein rezitierender Vortrag, der sich von der gewöhnlichen Rede nur durch schärfere Accentuation unterschied: die Tonbewegungen der Melodie folgten auf- und absteigend der Stimme des Vortragenden, und sie erwuchs also aus den Accenten des Sprachtextes. Diese Beachtung des Sprachaccentes, wobei die accentuierte Silbe einen höheren oder wenigstens einen gleich hohen Ton in der Melodie erhält, wie die nicht accentuierten Silben desselben Wortes, zeigt sich in den uns erhaltenen monodischen Gesängen noch mehrfach in auffallender Weise, so in den delphischen Hymnen aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., in dem Gebete an die Muse Kalliope und dem Seikilosliede (1./2. Jahrhundert n. Chr.). In strophisch gegliederten Gesängen konnte die Rücksicht auf den Sprachaccent allerdings nicht oder nur in beschränktem Grade zur Geltung kommen, und bei reicheren Chormelodien, in denen die Musik selbständiger hervortrat, musste sich das Verhältnis zwischen Melodie und Text anders gestalten; weshalb Dionysios von Halikarnass[2]) an dem Chorlied aus Euripides' Orestes v. 330 ff. die Beobachtung machen konnte, dass die melodischen Tonverhältnisse von den sprachlichen Accenten gänzlich unabhängig seien.

2. Der Entstehung des Gesanges aus gehobenem Rezitativ entspricht es, dass die ältesten Melodien der Griechen, von denen wir Kunde erhalten, sich auf ein sehr geringes Tongebiet beschränkten und in dem bescheidenen Umfange eines Tetrachords bewegten. Trotz solcher Stenochorie[3]) zeichneten sich die Melodien eines Olympos und Terpander durch ihre Würde und Schönheit so aus, dass sie sich bis ins vierte und dritte Jahrhundert erhalten konnten. Der erste Neuerer, der das Tongebiet wesentlich erweiterte, war Lasos[4]); doch blieb auch später der Umfang der Töne der Melodie ein bescheidener bis in die Zeiten eines Timotheos und Philoxenos, wo eine überwuchernde Polychordie zur Geltung kam. Die delphischen Hymnen verwenden die Töne von *es* bis *as'*, das Seikiloslied umfasst eine volle Oktave, ebenso das Gebet an die Muse; die Hymnen an Helios und auf Nemesis gehen noch einen Halb- bzw. Ganzton über die Oktave hinaus.

---

[1]) Vgl. Aristox. Harm. 38. Aristid. p. 28.
[2]) de comp. verb. c. 11.
[3]) Plut. de mus. c. 10. 18.
[4]) Plut. de mus. c. 29.

3. Wie bei der Rezitation die Stimme des Vortragenden von der auf- und absteigenden Bewegung immer wieder zu einem mittleren Tone zurückkehrt und auf diesem mit Vorliebe verweilt, so hat im griechischen Gesange die *μέση* der Tonreihe eine prävalierende Bedeutung: sie bildet den Ausgangspunkt der Tonbewegung, die Melodie geht höchstens eine Quart höher und eine Quart tiefer und kehrt immer bald wieder zur *μέση* zurück, wenn sie sie verlassen hat.[1]) Vorliebe zeigt sich für absteigenden Gang der Melodie, und der Schluss in der Hypate, dem tiefsten Tone der Harmonie, ist besonders beliebt.

4. Eine Eigentümlichkeit griechischer Melopöie ist das Fernhalten einzelner Töne im Gesange, wodurch man eine bestimmte ethische Wirkung hervorrufen wollte. Terpander enthielt sich bestimmter Klänge im *μέλος*, während er die vermiedenen Töne in der *κροῦσις* als symphonische oder diaphone Accordtöne erklingen liess; Olympos vereinfachte die diatonische Skala durch Fortlassen der *λιχανός*. Auch in den delphischen Hymnen ist das Überspringen der *λιχανός* wahrzunehmen.

5. Schon in ihrer ersten Periode verband die griechische Musik mit der Gesangstimme eine nicht unisone Instrumentalstimme, und zwar war die begleitende Stimme nicht auf Quarten, Quinten und Oktaven beschränkt, sondern auch die Terz, die Sexte, die Septime und die Sekunde fanden in der Begleitung ihren Platz. Der höhere Akkordton gehörte dem Instrumente, der tiefere der Gesangmelodie. Bei jeder Oktavengattung wurde am Schluss die *μέση* (Tonika) zu Gehör gebracht. Auch solche Klänge, deren sich die Gesangstimme enthielt, kamen in der Begleitung zur Anwendung.

6. Jedes *μέλος* war in einer der oben § 267 genannten *ἁρμονίαι* gesetzt. Von diesen ist die vornehmste und am häufigsten angewendete die dorische, neben ihr stand am meisten in Ansehen die äolische, als dritte will Plato nur noch die phrygische zugelassen wissen. In der Kitharodik herrschten die dorische, die ionische und die äolische, letztere wird sogar als *κιθαρῳδικωτάτη* bezeichnet; neben diesen dreien hatte hier die phrygische nur eine untergeordnete Stelle (Pollux IV, 65). In der Chorlyrik kamen die dorische, die äolische und im Dithyramb auch die phrygische und ionische zur Anwendung; im tragischen Chorlied aber war die äolische, phrygische und ionische ausgeschlossen, jedoch die mixolydische zugelassen; dagegen gebrauchte die tragische Monodie ausser der dorischen und äolischen Tonart auch die lydische und ionische. In der Auletik sind Doristi, Phrygisti, Lydisti und Jasti gebräuchlich.

7. Von den *τόνοι* waren die üblichsten der lydische und der hypolydische, welche in allen Zweigen der Musik ihre Anwendung fanden; die Kitharodik gebrauchte den lydischen (1 ♭) und hypolydischen (ohne Vorzeichen), den hochmixolydischen (1 ♯) und tiefphrygischen (2 ♯); die orchestische Musik, also auch die dramatischen Chorgesänge, wendeten sämtliche ♭ Skalen an und die Skala ohne Vorzeichen; die Auletik ver-

[1]) Aristot. Probl. XIX, 20.

fügte über sieben *τόνοι* (phrygisch, hypophrygisch, lydisch, hypolydisch, hochmixolydisch, tiefphrygisch, hyperäolisch).

8. Die Enharmonik und Chromatik kam fast nur in der instrumentalen und vokalen Solomusik zur Anwendung, die erstere namentlich in der Auletik, die letztere in der Kitharodik; die dramatische und lyrische Chormusik war diatonisch, erst Agathon machte den Versuch, das Chroma in der Tragödie einzuführen. Die nachklassische Zeit beschränkte den Gebrauch der nicht diatonischen Skalen und gab ihn schliesslich gänzlich auf. In den delphischen Hymnen finden wir eine Mischung von Chromatik und Diatonik.

Die Notenschrift.[1]

271. Die griechische Musik hatte Notenzeichen für die Tonhöhe und rhythmische Zeichen für die Tondauer und die Tonstärke.

Die Tonhöhezeichen umfassen die Töne von *E* bis *g''*,[2]) also wenig über drei Oktaven, und sind für die Instrumentalmusik und den Gesang verschieden, und zwar besteht jedes der beiden Systeme aus 70 Zeichen. Vgl. Beilage Tafel B.

Ueber ihre Stellung zu den Textworten und zu einander gibt Aristides p. 26 M. an: *τοῖς μὲν κάτω τὰ κῶλα καὶ τὰ ἐν ταῖς ᾠδαῖς μεσαυλικὰ ἢ ψιλὰ κρούματα, τοῖς δὲ ἄνω τὰς ᾠδὰς χαρακτηρίζομεν.* Vgl. Gaudent. c. 21.

1. Das System der Instrumentalnoten (*σημεῖα τῆς κρούσεως*) ist offenbar das ältere und in seiner ersten Entstehung (nach Westphal) auf Polymnastos (§ 264,₂) zurückzuführen. Zu Grunde liegen ihm dreizehn Zeichen eines alten Alphabets, welches des *Vau* entbehrt:

H h E ⊦ Γ ⩘ F C K ˥ < ⊏ N.

Diese Zeichen entsprechen den Klängen

A H c d e f g a h. c' d' e' f'

in der Weise, dass für die Töne von *g* bis *A* abwärts, wie es scheint, die sieben ersten Buchstaben jenes Alphabets (A bis H), für die Töne von *a* bis *f'* aufwärts aber die sechs folgenden Buchstaben (Θ bis N) gesetzt sind (vgl. die Notentabelle unter I. Instrumentalnoten, erste Gruppe). Allerdings ist diese Deutung der Zeichen unsicher, aber für eine grössere Anzahl kaum zu bezweifeln (Γ E H < ⊏ N = *γ, ε, η, λ, μ, ν*), für andere sehr wahrscheinlich (F = A oder Λ, ⩘ = B, ⊦ = Ρ, C = halbiertes Θ).

Diese Zeichen wurden aber nicht nur als *ὀρθά* d. h. in ihrer gewöhnlichen Stellung als Noten gebraucht, sondern auch als *ἀνεστραμμένα* d. h. von unten nach oben gerichtet:

ꟼ ⊥ Ш ⊥ L ∿ Ш ◡ ⋎ < ∨ ⊔ /

und als *ἀπεστραμμένα* d. h. von der Rechten zur Linken gewendet:

Ʉ H Ǝ ⊣ ˥ ᒣ ꟻ Ɔ ꓘ ^ > ⊐ \

und zwar bezeichneten die *ἀνεστραμμένα* die Erhöhung um einen Viertel-

---

[1]) Alypios p. 3 ff. Gaudent. p. 22 ff. Boethius 4, 3. 14. 15. Anon. p. 78 f. Porphyr. z. Ptol. II, 5 ff. Aristid. p. 15. 26 ff.

[2]) Dabei ist zu beachten, dass die Stimmung der griechischen Klänge etwa eine kleine Terz tiefer steht als die moderne.

1. Euripides' Orestes v. 330 sq.

ΠΡC ΡΦΠ
Κατολοφύρομαι Ζ ματέρος αἷμα σᾶς
Z I ZE
ὅ σ' ἀναβακχεύει Ζ ὁ μέγας ὄλβος οὐ
ΠΡC IZ
μόνιμος ἐμβροτοῖς Ζ ἀνὰ δὲ λαῖφος ὥς
CPΠ CP ΦC
τις ἀκάτου θοᾶς Ζ τινάξας δαίμων
<Φ>ΠΡΠ ŻI Z
κατέκλυσεν ↄ⌉ↄ δεινῶν πόνων ↄ⌉ↄ ὡς πόντου
<Ρ> C: Ρ Ι
λάβροις ὀλεθρίοισιν ἐν κύμασιν.

2. Seikiloslied.

C Ī Ī KIĪ Ī
Ὅσον ζῇς, φαί-νου,
K̄I ĪİK O C̄ OΦ̄
μηδὲν ὅλως σὺ λυ-ποῦ·

C KĪİ KIK C̄ OΦ̄
πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν,
C KOİĪK C C̄ CX̄
τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαι-τεῖ.

3. Gebet an die Muse.

CZZ ΦΦ Φ CC
Ἄειδε, μοῦσα μοι φίλη,
I ΦM M
μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρ-χου·
Z~Z Z EZ H H I I
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων
MZH IΦC PMΦC
ἐμὰς φρένας δονεί-τω.
C PM PC Φ C
Καλλιόπεια σοφά,
ΦHC CCCC⌉ R Φ
μουσῶν προκαθαγέτι τερπνῶν,
R ΦC PMIM
καὶ σοφὲ μυστοδότα,
MI EZ ΓMP CM
Λατοῦς γόνε, Δήλιε Παιάν,
MIZMIΦC C
εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

4. Instrumentalbeispiele des Anonymus.

Anonym

§ 97. *Ἑξάσημος·*

§ 98. *Δωδεκάσημος·*

§ 99. *Δωδεκάσημος·*

§ 100. *Τετράσημος·*

§ 101. *Δεκάσημος·*

§ 104. *Κῶλον ἑξάσημον·*

Die griechischen Notensysteme.

I. *σημεῖα τῆς κρούσεως.*

ꟼ ∈ ✕ : ⌂ ≺ Τ | Ɛ Ꙍ Ʒ | H Ħ Ꟃ : ħ ⊥ ᚺ : E Ш Ǝ : ⊢ ⊥ ⊣ : Γ L ⅂ : ᛘ ⅃ ᛋ
F ⊔ ᖷ : C ∪ Ɔ : K ⊻ ꓘ : ⅂ < Λ : < V > : ⊏ ⊔ ⊐ : N / \
| Z ⊬ ⊣ : ᛋ V Y | K′ ⊻′ ꓘ′ : ⅂′ <′ Λ′ : <′ V′ >′ : ⊏′ ⊔′ ⊐′ : N′ /′ \′ : Z′

II. *σημεῖα τῆς λέξεως.*

⊐ ∋ ✕ : ⊥ ≻ ⊣ | Ʒ b ⊔ : ρ M И : W V ⊻ : − ⋔ h : 7 F ∇ : ⅂ R V | Ω Ψ X
Φ Y T : C P Π : O Ξ N : M Λ K : I Θ H : Z E Δ : Γ B A
| ⊔ ⋔ ✕ : θ λ ⊥ | O′ Ξ′ N′ : M′ Λ′ K′ : I′ Θ′ H′ : Z′ E′ Δ′ : Γ′ B′ A′ : ⊔′

I. Instrumentalnoten.

Erste Gruppe. *Zweite Gruppe.* *Dritte Gruppe.*

1. *ὀρθά.*

H ħ E ⊢ Γ ᛘ F C K ⅂ < ⊏ N | Ɛ … Z ᛋ | K′ ⅂′ <′ ⊏′ N′ Z′
A H c d e f g a h c′ d′ e′ f′ | G … g′ a′ | h′ c″ d″ e″ f″ g″

2. *ἀνεστραμμένα.*

Ħ ⊥ Ш ⊥ L ⅃ ⊔ ∪ ⊻ < V ⊔ / | Ꙍ … ⊬ Y | ⊻′ <′ V′ ⊔′ /′
Ȧ Ḣ ċ ḋ ė ḟ ġ ȧ ḣ ċ′ ḋ′ ė′ ḟ′ | Ġ ġ′ ȧ′ | ḣ′ ċ″ ḋ″ ė″ ḟ″
ces fes ces′ fes′ | ces″ fes″

3. *ἀπεστραμμένα.*

Ꟃ ᚺ Ǝ ⊣ ⅂ ᛋ ᖷ Ɔ ꓘ Λ > ⊐ \ | Ʒ … ⊣ Y | ꓘ′ Λ′ >′ ⊐′ \′
Ais His cis dis eis fis. gis ais his cis′ dis′ eis′ fis′ | Gis gis′ ais′ | his′ cis″ dis″ eis″ fis″
B des es ges as b des′ es′ ges′ | As as′ b′ | des″ es″ ges″

Vierte Gruppe.

ꟼ ∈ ✕ : ⌂ ≺ T
E. Eis F. Fis.
Ges

II. Gesangnoten.

Erste Gruppe.

Ω Ψ X : Φ Y T : C P Π : O Ξ N : M Λ K : I Θ H : Z E Δ : Γ B A
f fis g gis a ais h his c′ cis′ d′ dis′ e′ eis′ f′ fis′
ges as b des′ es′ ges′

Zweite Gruppe.

Ʒ b ⊔ : ρ M И : W V ⊻ : − ⋔ h : 7 F ∇ : ⅂ R V ‖ ⊔ ⋔ ✕ : θ λ ⊥
G Gis A Ais H. His c cis d dis e eis ‖ g′ gis′ a′ ais′
As B des es as′ b′

Dritte Gruppe.

O′ Ξ′ N′ : M′ Λ′ K′ : I′ Θ′ H′ : Z′ E′ Δ′ : Γ′ B′ A′ : ⊔′
h′ his′ c″ cis″ d″ dis″ e″ eis″ f″ fis″ g″
des″ es″ ges″

Vierte Gruppe.

⊐ ∋ ✕ : ⊥ ≻ ⊣
E Eis F Fis.
Ges.



ton, die *ἀπεστραμμένα* die Erhöhung um einen Halbton, während die *ὀρθά* unseren Noten ohne Vorzeichen entsprachen, also z. B.

Ш = *c*, Ш = *c**, ∃ = *cis* (*des*), Γ = *e*, L = *e** (*fes*), ⅂ = *eis*.

Vgl. die Notentafel unter I, erste Gruppe 2 und 3.

Bei einer späteren Erweiterung der Tonreihe durch das tiefe *G* einerseits und die beiden Töne *g'* und *a'* andrerseits benützte man für diese drei Töne drei andere Zeichen des Alphabets, wie es scheint die letzten Zeichen desselben, Sigma, Tau und Ypsilon, nämlich Ɛ für *G*, Z und Ɥ für *g'* und *a'*; s. Taf. B. I, zweite Gruppe 1. *ὀρθά*. Auch diese drei Zeichen wurden nicht nur als *ὀρθά*, sondern auch als *ἀνεστραμμένα* und *ἀπεστραμμένα* gebraucht: Ꮤ ⱶ ⅄ und Ɜ ⅄ Ч; s. Taf. B. I, zweite Gruppe 2. u. 3.

Bei einer nochmaligen Vermehrung des Umfangs der Tonreihe durch die sechs höheren Klänge *h' c'' d'' e'' f'' g''* bediente man sich keiner neuen Zeichen, sondern benützte die Zeichen der um eine Oktave tieferen Töne, indem man ihnen einen diakritischen Strich zufügte: K' ⅂' <' Ⲉ' N' Z'. Vgl. Taf. B. I, dritte Gruppe 1. *ὀρθά*. Auch jedes dieser sechs Zeichen hatte eine dreifache Stellung als *ὀρθόν*, *ἀνεστραμμένον* und *ἀπεστραμμένον*. (Taf. B. I, dritte Gruppe. 2. 3.) Alypios unterscheidet sie von den tieferen durch den Zusatz *ἐπὶ τὴν ὀξύτητα*.

Im Euripidespapyrus sind die Instrumentalnoten für die Zwischenspiele verwendet; ihre Anwendung aber für Gesang in dem zweiten delphischen Hymnus zeigt, dass sie nicht ausschliesslich zur Notierung der Instrumentalmusik gedient haben, und hängt wohl zusammen mit seiner Bestimmung für gottesdienstliche Zwecke. Uebrigens verliert der Gebrauch dieser Noten in der Pindarmusik (§ 261,4) jetzt das Auffällige.

2. Das System der Gesangnoten ist jüngeren Ursprungs, da es die 24 grossen Buchstaben des neuionischen Alphabets verwendet. Den Grundstock bildet in diesem Systeme der Ausschnitt, welcher die Tonreihe von *f—fis'* (unser *d—d'*) umfasst, in der sich die Singstimmen am meisten bewegen. In dieser wurde der Ton *fis'* mit A bezeichnet und mit den folgenden Buchstaben des Alphabets die tieferen Klänge bis *f*, so dass, indem für jeden tieferen Viertelton ein neues Zeichen verwendet wurde, die 24 Buchstaben dieses Alphabets in ihrer Reihenfolge genau den 24 Instrumentalnoten von *fis'* bis *f* entsprachen.

Ν ᴚ Ч | F Ⅎ ꟻ | C ◡ Ɔ | K ⋊ ꓘ | ⅂ ‹ › | < v > | Ⲉ ⊔ ⊐ | N ⁄ \
Ω Ψ X | Φ Y T | C Ρ Π | O Ξ N | M Λ K | I Θ H | Z E Δ | Γ B A

Vgl. Taf. B. II. Gesangnoten, erste Gruppe.

Für die tieferen und höheren Klänge wurden dieselben 24 Buchstaben in geänderter Stellung und Form (besonders umgekehrt und zum Teil verstümmelt), aber in der gewöhnlichen Ordnung verwendet, nämlich für die tieferen Klänge von *eis* bis *G* die 18 Buchstaben von Alpha bis Sigma, für die höheren Klänge die 6 Buchstaben von Tau bis Omega. Vgl. die Taf. B. II. Gesangnoten, zweite Gruppe und *σημεῖα τῆς λέξεως* 1. und 3. Zeile.

Für die noch höheren Klänge von *h'* bis *g''*, welche für die Instrumentalnotierung den diakritischen Strich gebraucht hatte, wurde dasselbe Auskunftsmittel auch im Gesangnotensystem angewendet, also entsprach dem A = *fis'* ein A' = *fis''*, dem O = *h* ein O' = h' u. s. w. Vgl. Taf. B. II. Gesangnoten, dritte Gruppe.

Der späteste Zuwachs, welchen beide Notensysteme erhielten, umfasste die Klänge von *E* bis *Fis* (*Ges*), für welche die sechs letzten Buchstaben des Alphabets in verschiedener Stellung (meist liegend) gewählt wurden; vgl. Taf. B. I und II, vierte Gruppe. Das Prinzip der Instrumentalnotierung, dasselbe Zeichen in verschiedener Stellung für die drei Klänge des *πυκνόν* zu verwenden, kommt hier nicht mehr zur Geltung.

3. Die Zeichen für Tondauer und Tonstärke sind minder zahlreich und in ihrer Anwendung beschränkter, weil der Sprachtext mit seinen langen und kurzen Silben meist schon ausreichend die Quantitätsverhältnisse der Töne andeutete. Unsere Kenntnis derselben beruht auf den Angaben des Bellermannschen Anonymus und den von ihm angeführten Übungsbeispielen, dann auf der Notierung des Euripidespapyrus und der Seikilosinschrift. Der Anonymus führt § 83 folgende rhythmische Zeichen auf (s. oben § 37):

für die zweizeitige Länge	—	*μακρὰ δίχρονος*
„ „ dreizeitige „	∟	*μακρὰ τρίχρονος*
„ „ vierzeitige „	⊔	*μακρὰ τετράχρονος*
„ „ fünfzeitige „	⊔⊔	*μακρὰ πεντάχρονος*

und als Zeichen für die Pausen (*κενοὶ χρόνοι*):[1])

für die einzeitige Pause	∧	*κενὸς βραχύς*
„ „ zweizeitige „	$\bar{\wedge}$	*κενὸς μακρός*
„ „ dreizeitige „	∧ mit ∟	*κενὸς τρίσημος*
„ „ vierzeitige „	∧ mit ⊔	*κενὸς τετράσημος.*

Diesen Angaben entsprechend erscheint in den Musikbeispielen §§ 97—104 über einzelnen der Noten das Zeichen –, und in derselben Reihe mit den Noten die Zeichen ∧ und $\bar{\wedge}$ für die Pause teils am Ende der Kola (§ 98), teils im Innern derselben (§§ 98. 101). Das Zeichen ∧ wird aber ebd. § 99 und in der Notierung des Hymnus an Helios v. 8. 9. 21 und des Hymnus an Nemesis v. 3. 10. 13 zur Bezeichnung der Dehnung des Tones zum *τρίσημος* gebraucht. Vgl. Tafel A nr. 4.

Der Euripidespapyrus zeigt an vier Stellen das Zeichen der zweizeitigen Länge über der vierten Silbe des Dochmius in der aufgelösten Form ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –. Der Seikilosstein bietet das Zeichen des *τρίσημος* in der Form ⊔ dreimal, das Zeichen des *δίσημος* mehrmals, einmal auch über einer positionslangen Silbe. Vgl. Tafel A nr. 1 u. 2. — Die delphischen Musikreste enthalten keine Bezeichnung der Tondauer.

4. Die Tonstärke wird durch Punkte über oder neben dem Notenzeichen markiert. Der Anonymus lehrt zwar § 85: *ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται, ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ οἷον* ⊦, *ἡ δὲ ἄρσις, ὅταν ἐστιγμένον* <*οἷον* ⊦·>, aber die folgenden Beispiele, namentlich § 97 zeigen, dass die Wörter *θέσις* und *ἄρσις* vertauscht sind (s. Westphal, Frgm. u. Lehrsätze S. 104) und die *στιγμή* der *θέσις* zukommt.[2]) So wird der iambische Trimeter folgendermassen notiert (§ 97):

⊦ Γ̄ L Ḟ̄ ⊦ L̄ Γ Ḟ̄ ⊦ F̄ Γ L̄̇ ⊦ F̄ Γ L̄̇ ⊦ Γ̄ F Γ̄̇ ⊦ F̄ L Γ̄̇

---

[1]) Aristid. p. 41. *κενὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ, λεῖμμα δὲ ἐν ῥυθμῷ χρόνος κενὸς ἐλάχιστος, πρόσθεσις δὲ χρόνος μακρὸς ἐλαχίστου διπλασίων.*

[2]) Anders urteilt Fr. Blass, Praef. Bacchyl.[2] p. L sq. und Fr. Hanssen, Sobre un trozo de música griega.

Zwei nebeneinanderstehende Noten erhalten ebd. § 100 beide eine *στιγμή* im Anapäst, der in der Form des Prokeleusmatikos so betont wird:

Ͱ Γ L̇ Ḟ   Ͱ. L Γ̇ Ḟ

Im Seikiloslied (Tafel A. nr. 2) wird der sechszeitige Takt in seinen verschiedenen rhythmischen Formen so betont:

◡ – ⌴̇	*ὅσον ζῇς*	C Z̄ Z̄̇
⌴ ⌴̇	*φαί-νου*	K I Z İ
– ◡ ◡̇ –̇	*μηδὲν ὅλως*	K̄ I Ż İ K
◡ ◡◡ ◡̇ –̇	*πρὸς ὀλίγον ἐσ-*	C K Z İ K̇ I

so dass der zweite Taktteil als *θέσις* durch einen bzw. zwei Punkte notiert wird. — Im Euripidespapyrus erhält der Dochmios neben der ersten Note und über der mittleren Länge je einen Punkt und, wenn diese aufgelöst ist, zwei Punkte:

P· Φ Π	.....Π̇ P C	.... Ż I· Z...
ματέρος αιμα σᾶς	*κατολοφύρομαι*	*πόνων ὠως πόντου.*

Die musikalischen Instrumente.[1])

272. Die Griechen besassen eine nicht geringe Zahl verschiedenartiger Saiten- und Blaseinstrumente.

1. Die Saiteninstrumente wurden sämtlich entweder mit den Fingern gespielt oder mit dem Plektron geschlagen; jenes hiess *ψάλλειν*, dieses *κρούειν*, *κρέκειν*, *πλήσσειν*. Streichinstrumente blieben ihnen fremd.

Das alte nationale Saiteninstrument war die Lyra, *λύρα*, bei Homer *κίθαρις* oder *φόρμιγξ* genannt, der Sage nach von Hermes erfunden. Sie war klein und einfach und diente dem täglichen Gebrauche, insbesondere beim Unterrichte der Jugend. Die Kithara, *κιθάρα*, welche zuerst von Terpanders Schüler Kepion gebraucht worden sein soll, ist das jüngere, grössere und entwickeltere Instrument und fand im festlichen Agon seine Anwendung.[2])

Die Einrichtung beider war im wesentlichen übereinstimmend, nur waren bei der Lyra alle Teile kleiner und handlicher, sowohl der — ursprünglich aus der Schildkrötenschale und darüber gespanntem Tierfelle hergestellte — Resonanzkasten (*ἠχεῖον*), als die aus Ziegenhörnern gebildeten Arme (*πήχεις*) und das sie verbindende Joch (*ζυγόν*); bei der Kithara alles umfangreicher und auf Verstärkung des Tones berechnet, so besonders das von Holz angefertigte grosse Schallgehäuse und die breiten ausgehöhlten Seitenteile. — Die Saiten (*χορδαί*) waren aus Därmen oder Sehnen gedreht und wurden mittels der Wirbel (*κόλλοπες*) am Joch befestigt und gespannt.[3]) Ein Griffbrett, wie bei der Guitarre, gab es nicht und jede Saite gab nur einen Ton an. — Das Plektron, ein Stäbchen aus Holz, Elfenbein oder Metall, war an der Spitze blatt- oder herzförmig gestaltet.

---

[1]) Pollux IV, 70. 80. Athen. XIV, 36.

[2]) Aristox. frg. p. 135 Mahne: *κίθαρις καὶ κιθάρα διαφέρει, φησὶν Ἀριστόξενος ἐν τῷ περὶ ὀργάνων· κίθαρις γάρ ἐστιν ἡ λύρα καὶ οἱ χρώμενοι αὐτῇ κιθαρισταί, οὓς ἡμεῖς λυρῳδούς φαμεν · κιθάρα δὲ, ᾗ χρῆται ὁ κιθαρῳδός.*

[3]) K. v. Jan, Jahresb. CIV. Bd. (1900) S. 71 „Das Ende der Saite wird zusammen mit einem baumwollenen Lappen um den Jochbalken gedreht, bis die Saite die gewünschte Spannung erreicht hat."

Das Barbiton, besonders von den Lesbiern und Anakreon benützt, war eine Abart der Lyra und unterschied sich von ihr durch schlankere Seitenarme und längere Saiten. Es diente vornehmlich bei fröhlichen Gelagen und Schwärmereien.

Unserer Harfe ähnlich waren das — aus Syrien oder Phrygien stammende — Trigonon und die Sambyke, beide von dreieckiger Gestalt, jenes durch tieferen, diese durch höheren Ton charakterisiert. Vielsaitig waren die Magadis und das Simikion, jene hatte 20, dieses 35 Saiten.

2. Die Blaseinstrumente werden im allgemeinen mit dem Namen *αὐλοί* bezeichnet. Im engeren Sinne war der Aulos ein unserer Oboe oder Klarinette ähnliches Instrument, welches mittels eines Mundstücks (*ὅλμος*) geblasen wurde und den Ton durch ein vibrierendes Blatt (*γλῶττα*) hervorbrachte. Die *αὐλοί* waren verschieden nach ihrer Grösse und der Zahl ihrer Tonlöcher (*τρήματα, τρυπήματα*), deren es anfangs nur 3—4, später mehr gab.[1]) Statt der Klappen dienten bewegliche Metallreifen, durch deren Drehung man die Löcher öffnen und schliessen konnte. — Die Alten pflegten zwei solcher *αὐλοί* zusammenzublasen.

Die Syrinx oder Pansflöte bestand aus einer Anzahl (7—9) Röhren von abnehmender Länge; sie fand künstlerisch keine Verwendung.

Auch die Blechinstrumente (*σάλπιγγες*) standen ausserhalb des Kunstbereichs.

Quellen. Antiquae musicae auctores septem gr. et lat. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit, Amstelod. 1652, 2 voll. 4. (Inh.: Aristoxeni Harmon. elem. libri III. Euclidis introductio harm. Nicomachus. Alypius. Gaudentius. Bacchius. Martiani Capellae de musica liber IX). — Collection des auteurs grecs relatifs à la musique par Ch. É. Ruelle, Paris 1871—95 (Aristoxène 1871, Nicomaque 1891, Cléonide et Euclide 1884, Alype, Gaudence, Bacchius 1895). — Musici scriptores graeci rec. prooemiis et indice instr. Carolus Jan. Lipsiae 1895 (enth. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat). Dazu: Supplementum. Lips. 1899 (Melodiarum reliquiae).

Aristoxenus: Die harmon. Fragm. des A. griech. u. deutsch hgg. von P. Marquard, Berlin 1868. — Aristoxène, Élém. harmoniques trad. en franç. p. Ch. Ém. Ruelle, Paris 1870. — Aristoxenus. Metrik u. Rhythmik des klass. Hellenentums, übers. u. erl. v. R. Westphal, 2 Bde., Leipz. 1883 u. 1893. — Vgl. K. v. Jan, Die Harmonik d. Aristox. in Philol. XXIX (1869) p. 300 ff. XXX p. 398 ff. u. Die Harmonik d. Aristoxenianers Kleonides, Landsbg. a. W. 1870.

Pseudo-Aristoteles: Ch. Ém. Ruelle, Problèmes musicaux d' Ar. in Revue des études grecques IV, 233 f. u. Revue de philol. XV. — E. d'Eichthal und Th. Reinach, Notes sur les problèmes musicaux, Rev. des étud. gr. V, 22. — K. Stumpf, Die pseudoaristotel. Probleme über Musik, Abh. d. Berl. Akad. 1897.

Aristides Quintilianus de musica libri III ed A. Jahnius, Berol. 1882 und krit. Material bei Studemund in Breslauer Philol. Abhdlg. I, 3 (1887) p. 121—152.

Plutarch *περὶ μουσικῆς* von R. Volkmann, Lips. 1856. — hgg. griech. u. deutsch mit Erläuterungen von R. Westphal, Breslau 1865. — Plutarque de la musique, éd. critique et explicative par H. Weil et Th. Reinach, Paris 1900.

Claudii Ptolemaei Harmonic. libri III. rec. et notis illustr. J. Wallis, Oxon. 1699. 4. — *Πορφυρίου εἰς τὰ ἁρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα* ed. J. Wallis, ebd. p. 189 ff.

Anonymi scriptio de musica. Bacchii senioris introd. artis musicae. ed. Fr. Bellermann, Berol. 1841, 4. — Westphal, Gr. Metrik I.² Suppl. p. 46 ff.

Tres canones harmonici ed. Ad. Stamm in: Studemund, Anecd. Varia I. p. 1 fg. Berol. 1886.

---

[1]) Pollux IV, 80 *καὶ τέως μὲν τέτταρα τρυπήματα εἶχεν ὁ αὐλός, πολύτρητον δ' αὐτὸν ἐποίησε Διόδωρος ὁ Θηβαῖος, πλαγίας ἀνοίξας τῷ πνεύματι τὰς ὁδούς.*

Manuel Bryennios: W. Christ, Ueber die Harmonik d. Manuel Bryennios u. d. System der byzant. Musik, München 1870 (Akad. Abh.).

Martianus Capella rec. Franc. Eyssenhardt, Lips. 1866.

Boethius, De institutione musica libri V. ed. G. Friedlein, Lips. 1867. — Fünf Bücher üb. d. Musik übertr. u. sachl. erkl. v. Osc. Paul, Leipz. 1872. — W. Mickley, De Boethii libri de musica I fontibus, Jena 1898, diss.

Bearbeitungen. Allgemeineres: vgl. die Litteraturübersicht in Boeckhs Encyklop. d. philol. Wissensch., Leipz. 1877, 2. A., 1886. — J. Wallis, Appendix de veterum harmonica ad hodiernam comparata in s. Opp. mathem. tom. III, Oxon. 1699, fol. p. 153—182. — Fr. W. Marpurg, Krit. Einleitung in d. Gesch. d. alten und neuen Musik, Berl. 1759, 4. — Chr. Burney, History of music. London 1776—89, 4 Bde. — A. Boeckh, Uebersicht üb. d. alte Harmonik in d. Schr.: Ueber die Bildung der Weltseele im Timaeos des Platon, 1807. Kl. Schriften III, 136—180. De metris Pindari, Lips. 1811, lib. III, cp. VII—XII. — C. Fortlage, Das musik. System d. Gr. in seiner Urgestalt, Leipz. 1847. Ders. in Paulys Realencyklop. d. klass. Altert.Wissensch. VI, 1. Abt. (1852) p. 593—610 u. in Ersch u. Grubers Encykl. (Griech. Musik) 81. Bd. 1863. — R. Westphal, Harmonik u. Melopöie d. Gr. in: Rossbach u. Westphal, Gr. Metrik II, 1. Abt., Leipz. 1863. Ders., Geschichte der alten u. mittelalterl. Musik, Breslau 1865 (unvollständig). Ders., Griech. Rhythmik und Harmonik in Gr. Metrik, 2. A., I, Leipz. 1867, 3. Aufl., Leipz. 1886. Ders., Die Musik d. griech. Altertums, Leipz. 1883. — O. Paul, Die absol. Harmonik d. Gr., Leipz. 1866, 4. — C. Lang, Kurzer Ueberblick üb. d. altgriech. Harmonik, Heidelbg. 1872, Progr. — W. Chappel, The hist. of music. I, London 1873. — F. A. Gevaert, Hist. et théorie de la musique de l'antiquité, Gand 1875, 81, 2 Bde. und La mélopée antique dans le chant de l'église latine, Gand 1895, 1896. — A. W. Ambros, Geschichte d. Musik, 3. Aufl., I. Bd. von B. v. Sokolowsky, Leipz. 1887. — K. v. Jan in Baumeisters Denkmälern (Artikel Musik) p. 974—983.

Spezielleres. A. J. H. Vincent, Notations scientifiques à l'école d'Alexandrie in: Revue archéolog., Janvier 1846. — Fr. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten d. Gr., Berlin 1847, 4. — A. Ziegler, Unters. auf d. Gebiete der Musik d. Gr. (zu Ptolemäus *ὀνομασία κατὰ θέσιν*), Lissa. 1866, Progr. — J. Papastamatopulos, Studien z. alten gr. Musik, Bonn 1878. — H. Guhrauer, Der pyth. Nomos in: Jahrb. f. klass. Philol., 8. Suppl.Bd. 1876, p. 311—351. — Zur Geschichte der Aulodik, Waldenburg i. Schl. 1879, Progr. — H. Reimann, Studien zur griechischen Musikgeschichte I (Nomos), Ratibor 1882 II (Prosodien), Glatz 1885. — D. Sakellarios, Die musikalische Jugendbildung im griechischen Altertum, Athen 1885. — H. Guhrauer, Musikgeschichtliches aus Homer, I, Lauban 1886. — Z. Frage d. Mehrstimmigkeit in d. griech. Musik, in Philol. Abh. f. M. Hertz, Berlin 1888, S. 169 ff. — Ed. Lübbert, Melet. de Pindari studiis Terpandreis, Bonn 1886, 4. Ders., De Pindaricorum carminum compositione ex nomorum historia illustranda, Bonn 1887, 4. — K. v. Jan, Die musischen Festspiele in Griechenland in Verhdlgg. d. 39. Philol.Vslg. (Zürich), Leipzig 1888, p. 71—89. - O. Crusius, Ueber die Nomosfrage, ebenda p. 258—276 und in Wochenschrift f. klass. Philol. II (1885) p. 1293 ff., IV (1887) p. 1380 ff. — E. Graf, De veterum re musica, Marburg 1889. Ders., Die Theorie der Akustik, Gumbinnen 1894, Progr. — D. B. Monro, The modes of ancient greek music, Oxford 1894. — Ch. Johnson, Musical pitch and the measurement of intervals among the ancient Greeks, Baltimore 1896. — H. Abert, Die Lehre vom Ethos in d. griechischen Musik, Leipzig 1899.

Musikreste. Euripidesfragment. C. Wessely, Mitteilungen aus d. Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer V, Wien 1892. — C. Wessely und Ch. Ruelle, Revue des études grecques V (1893), 265 ff. — O. Crusius, Philologus LII (1893) 174—200, 208 ff. LIII (1894) 147 ff. — D. B. Monro, The modes (1894) p. 92, 130. — F. A. Gevaert, Mélopée antique (1895), p. 388—395. — K. v. Jan, Musici scriptores (1895) p. 427—431. Suppl. (1899) p. 4—7. Jahresber. f. AW. CIV (1900) p. 5—8.

Apollohymnen. Th. Reinach u. H. Weil, Bulletin de corresp. hellénique XVII (1893) 561—610, XVIII (1894) 345 ff. — O. Crusius, Die delphischen Hymnen, Göttingen 1894 (Philol. LIII). — H. Pomtow, Rhein. Mus. 49. Bd. S. 584 f. u. N. Jahrb. f. Phil. 1894, S. 669 f. — K. v. Jan, Musici scriptores (1895) p. 422 ff. Suppl. (1899) p. 9 ff. — Gevaert, Mélopée p. 395 ff., 447 ff.

Demeterhymnus. C. Behaghel, Die erhaltenen Texte altgriechischer Musik, Heidelberg 1844, Progr. des Lyceums. — Westphal, Griech. Metrik II² p. XXIX. — Gevaert, Hist. et théorie I, p. 6 u. 145.

Pindars Pyth. I. A. Kircher, Musurgia universalis I (1650), p. 622. — Westphal, Gr. Metrik II², 622—635. — Gevaert, Mélopée p. 48 ff.

Seikiloslied. W. M. Ramsay, Bulletin de corresp. hellénique, VII (1883) p. 277. — O. Crusius, Philologus L (1891), 163 ff. LII (1893) 167 ff. — C. Wessely, Reste griechischer Musik, Wien 1891, Progr. und Revue des études grecques V (1892), p. 266. —

Th. Reinach, Bulletin de corresp. hell. XVIII (1894) p. 365 ff. — D. Monro, The modes (1894) p. 88 ff., 133 f. — Ph. Spitta, Vierteljahrschr. f. Musikw. 1894, p. 103 f. — Gevaert, Mélopée (1895) p. 385 ff. — K. v. Jan, Musici script. 450 ff. Suppl. (1899) p. 35—39.

Lieder an die Muse, an Helios und an Nemesis. Vinc. Galilei, Dialogo della musica antica, Fiorenza 1581. — J. P. Burette, Dissertation sur la mélopée antique in: Histoire de l'académie des inscriptions et belles lettres, vol. V p. II, Paris 1729. — Fr. Bellermann, Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Berlin 1840, 4. — Westphal, Griech. Metrik I², p. 54—65. Musik d. griech. Altertums (1883) S. 327—336. — C. Lang, Altgriech. Harmonik, Beilage p. 4—18. — A. Gevaert, Histoire I, p. 144 ff., 374. Mélopée p. 39 ff., p. 476 ff. — K. v. Jan, Musici scriptores p. 460 ff. Suppl. p. 40—59. — Th. Reinach, L'hymne à la muse. Revue des études gr. IX (1896).

Instrumentalbeispiele des Anonymus. Anonymi scriptio de musica ed Fr. Bellermann, Berolini 1841. — Westphal, Fragmente u. Lehrsätze, Leipz. 1861, S. 70—73. Gr. Metrik I², Supplement S. 50—53. — Die Musik d. griech. Altertums, Leipz. 1883, S. 337—341. — Gevaert, Mélopée antique, Gand 1895, p. 47 ff.

Hormasia. Vincent, Notices et extraits XVI, 2 (1847) p. 354. — Ruelle, Archives des missions III, 2 (1875) p. 605. — Th. Reinach, Revue des études grecques IX (1896), 186 ff. — K. v. Jan, Musici scriptores, p. 421 u. Berl. phil. Wochenschr. 1897, S. 167.

Notenschrift. Fr. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847, 4. — R. Westphal, Die Semantik in Harm.¹ (1863) S. 269—342, Harm.² (1867) S. 324 ff. — H. Riemann, Studien z. Geschichte d. Notenschrift, Leipzig 1878. — E. David et M. Lussy, Hist. de la notation musicale, Paris 1882. — Gevaert, Histoire I, p. 424 ff., Mélopée p. 383 ff. — C. Torr, On the interpretation of greek music, London 1896. — A. Thierfelder, System der altgriechischen Instrumentalnotenschrift, Philolog. LVI (1897) 492. 524.

Instrumente. A. Boeckh, De metris Pindari p. 258 sq. — K. v. Jan, Die griech. Saiteninstrum. in Archäol.Ztg. XVI (1858) p. 181—190. Ders., De fidibus Graecorum, Berol. 1859, diss. — R. Gräbner, De organis veterum hydraulicis, Berol. 1867. — J. Sommerbrodt, Die Flöte im griech. Altertum in: Scaenica, Berol. 1876, p. 295—311. — Fr. Esmann, De organis Graec. musicis, Rost. 1880. — Gevaert, Hist. II, p. 243 ff. — K. v. Jan, Die griech. Saiteninstrumente, Leipz. 1882, Progr. v. Saargemünd. Ders., Die Musikinstr. d. Gr. u. Römer, Landsbg. a. W. 1884, Festschr. Ders. in: A. Baumeister, Denkmäler d. klass. Altertums I, p. 553—569 und III., p. 1539 ff. u. in Pauly-Wissowa, Real.Lex. II, 2416 ff. u. III, 4 ff. — Guhl und Koner, Die musikalischen Instrumente in: Leben der Griechen und Römer, 6. A. hg. v. R. Engelmann, Berlin 1893, S. 343—356. — A. Schneider, Zur Geschichte der Flöte im Altertum, Zürich 1890, Festschrift d. Musikgesellsch. — A. Howard, The Αὐλὸς or Tibia, Harvard studies IV (1893), Boston. — Th. Reinach, La guitare dans l'art grec., Revue des étud. gr. X. (1897), 371—378.

Abbildungen von Saiteninstrumenten bei Baumeister, Denkm. nr. 1603—1608 und nr. 18. 82. 83. 104. 118. 120. 492. 495. 848. 1652. 1809; von Flöten und Flötenbläsern nr. 553. 557. 590—598 und 422—24. 479. 1107. 1652. 1712. 1800. — Guhl und Koner Fig. 460—479.

Ueber die neueren Erscheinungen auf dem Gebiete der griech. Musik berichtet H. Guhrauer in Iw. von Müllers Jahresber. über die Fortschr. d. klass. Altertumsw. Bd. XLIV (1885) p. 1 ff. und Karl v. Jan im Jahresber. Bd. CIV (1900) p. 1—75.

Berichtigungen und Nachträge.

S. 92 Z. 12 und 22 ist zu lesen: *παίων ἐπιβατός*.
S. 283 Z. 13 ist hinzuzufügen: Th. Birt, Der Hiat bei Plautus und die latein. Aspiration, Marburg 1900.
S. 320 Z. 19 v. u. lies: Euripides' Orest. v. 140 ff.

Wort- und Sachregister zur Rhetorik.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

I. Deutsch-lateinischer Teil.

II. Griechischer Teil.

Sachregister zur Metrik und Musik.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen).

Namenregister zur Metrik und Musik.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

*Dritter Band, Vierte Abteilung: **Grundriss der griechischen Geschichte nebst Quellenkunde,** von Prof. Dr. Robert Pöhlmann (Erlangen). *Zweite völlig umgearbeitete Auflage.* 17 Bog. Geh. 5 ℳ In Halbfranz geb. 6 ℳ 50 ₰.

*Dritter Band, Fünfte Abteilung: **Grundriss der römischen Geschichte nebst Quellenkunde,** von Prof. Dr. Benedictus Niese (Marburg). *Zweite umgearbeitete Auflage.* 17 Bog. Geh. 5 ℳ In Halbfranz geb. 6 ℳ 50 ₰.

*Vierter Band, Erste Abteilung, 1. Hälfte: **Die Griechischen Staats- und Rechtsaltertümer,** von Prof. Dr. G. Busolt (Kiel). *Zweite umgearbeitete Auflage.* Mit Register. 24 Bog. Geh. 6 ℳ 50 ₰. In Halbfranz geb. 8 ℳ

*Vierter Band, Erste Abteilung, 2. Hälfte: **Die Griechischen Privataltertümer** von Prof. Dr. Iw. v. Müller (München). **Die griechischen Kriegsaltertümer** von Prof. Dr. Ad. Bauer (Graz). *Mit 11 Tafeln.* Mit Register. *Zweite umgearbeitete Auflage.* 32½ Bog. Geh. 8 ℳ 50 ₰. In Halbfranz 10 ℳ 30 ₰.

*Vierter Band, Zweite Abteilung: **Die Römischen Staats-, Rechts- und Kriegsaltertümer** von Prof. Dr. Schiller (Leipzig). *Mit 3 Tafeln.* **Die Römischen Privataltertümer und römische Kulturgeschichte** von Prof. Dr. Mor. Voigt (Leipzig). *Zweite umgearbeitete Auflage.* Mit Registern. 30½ Bog. Lex.-8°. Geh. 8 ℳ In Halbfranz geb. 9 ℳ 80 ₰.

*Fünfter Band, Erste Abteilung: **Geschichte der alten Philosophie,** von Prof. Dr. Windelband (Strassburg) nebst einem Anhang über die Geschichte der Mathematik und Naturwisssenschaften im Altertum, von Prof. Dr. Siegmund Günther (München). *Zweite sorgfältig durchgesehene Auflage.* 20 Bog. Lex.-8°. Geh. 5 ℳ 50 ₰; geb. 7 ℳ 20 ₰.

*Fünfter Band, Zweite Abteilung: **Griechische Mythologie und Religionsgeschichte.** Von Dr. O. Gruppe, Prof. in Berlin. *Erste Hälfte.* 24 Bog. Lex.-8°. Geh. 7 ℳ [Die zweite Hälfte erscheint in Kürze.]

*Fünfter Band, Dritte Abteilung: **Griechische Kultusaltertümer.** Von Prof. Dr. Paul Stengel (Berlin). *Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.* Mit 5 Tafeln. 15 Bog. Geh. 5 ℳ; geb. 6 ℳ 50 ₰.

Fünfter Band, Vierte Abteilung: **Römische Religion und Sakralaltertümer,** von Prof. Dr. Wissowa (Halle). [Erscheint in Kürze.]

Sechster Band: **Archäologie der Kunst, mit einem Anhang über Numismatik** von Prof. Dr. Sittl (Würzburg). Geh. 16 ℳ 50 ₰; geb. 18 ℳ 50 ₰ [Der zur Archäologie der Kunst gehörige **Atlas,** über 1000 Abbild. auf 65 Tafeln enthaltend, kostet kart. 13 ℳ 50 ₰; in Halbfranzband 17 ℳ 50 ₰.]

*Siebenter Band: **Griechische Litteraturgeschichte,** von Prof. Dr. v. Christ (München). *Dritte neubearbeitete Auflage.* Mit Register. 60 Bog. Nebst 28 Abbild. Geh. 16 ℳ 50 ₰; geb. 18 ℳ 50 ₰.

Achter Band: **Geschichte der römischen Litteratur,** von Prof. Dr. M. Schanz (Würzburg). **1. Teil:* **Die römische Litteratur in der Zeit der Republik.** Mit alphab. Register. 2. *Auflage.* 28 Bog. Lex.-8°. Geh. 7 ℳ 50 ₰; geb. 9 ℳ **2. Teil, erste Hälfte:* **Die augustische Zeit.** Mit alphab. Sachregister. 2. *Auflage.* 24 Bog. Lex.-8°. Geh. 7 ℳ; in Halbfranz geb. 8 ℳ 50 ₰. *2. Teil, zweite Hälfte:* **Vom Tode des Augustus bis zur Regierung Hadrians.** Mit alphab. Sachregister. 2. *Auflage.* 27 Bog. Lex.-8°. Geh. 7 ℳ 50 ₰; in Halbfranzbd. 9 ℳ *3. Teil:* **Die römische Litteratur von Hadrian bis auf Constantin (324 n. Ch.).** 27½ Bog. Lex.-8°. Geh. 7 ℳ 50 ₰; geb. 9 ℳ [Der vierte Schluss-Teil erscheint in Bälde.]

*Neunter Band, 1. Abtlg.: **Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527—1453)** von Prof. Dr. Karl Krumbacher (München). Zweite Auflage bearbeitet unter Mitwirkung von Prof. Dr. A. Ehrhard (Würzburg) und Prof. Dr. H. Gelzer (Jena). 75¾ Bog. Lex.-8°. Geh. 24 ℳ; in Halbfranzband geb. 26 ℳ 50 ₰.

Neunter Band, 2. Abtlg.: **Geschichte der römischen Litteratur im Mittelalter,** von Priv.-Doz. Dr. Ludwig Traube (München). [Erscheint baldmöglichst.]

In 2. bezw. 3. Auflage erschienen sind die mit * bezeichneten Bände und Abteilungen, nämlich: Band I. II. III, 3, 1. III, 4. III, 5. IV, 1, 1. IV, 1, 2. IV, 2. V, 1. V, 3. VII. VIII, 1. VIII, 2, 1. 2. IX, 1. Jeder Band ist auch einzeln zu haben.

reichen Abbildungen. 25½ Bog. Preis geh. 7 ℳ; in Halbfranz geb. 8 ℳ 50 ₰.

Dritter Band.

Didaktik und Methodik der einzelnen Lehrfächer. Erste Hälfte.*)

I. **Protestantische Religionslehre** von Dr. Friedrich Zange, Direktor des Realgymnasiums in Erfurt. — Band III, 4. Abtlg. 18 Bog. Geh. 5 ℳ 50 ₰.

II. **Katholische Religionslehre** von Joh. Nep. Brunner, Religionslehrer an der kgl. Luitpold-Kreisrealschule in München. — Band III, 5. Abtlg. 4⅛ Bog. Geh. 1 ℳ 20 ₰.

III. **Lateinisch** von Dr. Peter Dettweiler, Oberschulrat in Darmstadt.
VIII. **Geschichte** von Dr. Oskar Jäger, Geheimrat und Direktor des Friedrich-Wilhelmsgymnasiums in Köln. — Band III, 1. Abtlg. 24 Bog. Geh. 6 ℳ 50 ₰.

IV. **Griechisch** von Dr. Peter Dettweiler, Oberschulrat in Darmstadt. — Band III, 6. Abtlg. 6 Bog. Geh. 1 ℳ 80 ₰.

V. **Französisch** von Dr. Wilhelm Münch, Geh. Regierungsrat und Universitätsprofessor in Berlin.
VI. **Englisch** von Dr. Friedrich Glauning, Professor und Stadtschulrat in Nürnberg. — Band III, 2. Abtlg. 13 Bog. Geh. 4 ℳ

VII. **Deutsch** von Dr. Gustav Wendt, Geheimrat und Direktor des Gymnasiums in Karlsruhe. — Band III, 3. Abtlg. 10 Bog. Geh. 3 ℳ

Band III komplet. Preis geh. 22 ℳ; in Halbfranz geb. 24 ℳ 50 ₰.

Vierter Band.

Didaktik und Methodik der einzelnen Lehrfächer. Zweite Hälfte.*)

IX. **Rechnen und Mathematik** von Dr. Max Simon, Professor am Lyceum in Strassburg.
X. **Physik** von Dr. Kiessling, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. — Band IV, 1. Abtlg. 12½ Bog. Geh. 4 ℳ

XI. **Mathematische Geographie** von Dr. Sigmund Günther, Professor am Polytechnikum in München.
XII. **Erdkunde** von Dr. Alfred Kirchhoff, ord. Professor der Erdkunde an der Universität Halle. — Band IV, 2. Abtlg. 7½ Bog. mit 2 Karten. Geh. 2 ℳ 50 ₰.

XIII. **Naturbeschreibung** von Dr. E. Loew, Professor am k. Realgymnasium in Berlin.
XIV. **Chemie** von Dr. Rudolf Arendt, Professor an der öffentlichen Handelslehranstalt in Leipzig. — Band IV, 3. Abtlg. 11 Bog. Geh. 3 ℳ 50 ₰.

XV. **Zeichnen** von Dr. Adelbert Matthaei, Professor an der Universität Kiel.
XVI. **Gesang** von Dr. Johannes Plew, Oberlehrer am Lyceum in Strassburg. — Band IV, 4. Abtlg. 9½ Bog. Geh. 3 ℳ

XVII. **Turnen und Jugendspiele** von Oberlehrer Hermann Wickenhagen in Rendsburg. — Band IV, 5. Abtlg. 6 Bog. Geh. 1 ℳ 80 ₰.

Band IV komplet. Preis geh. 14 ℳ 80 ₰; in Halbfranz geb. 16 ℳ 80 ₰.

---

*) Ausser der Band- und Abteilungsausgabe der „Didaktik und Methodik der einzelnen Lehrfächer“ stehen von den einzelnen Fächern auch folgende **Sonderausgaben** zur Verfügung:

Zange, Didaktik und Methodik des evangelischen Religionsunterrichts. Geh. 5 ℳ 50 ₰. Geb. 6 ℳ 50 ₰.
Brunner, Didaktik und Methodik der katholischen Religionslehre. Geh. 1 ℳ 20 ₰.
Dettweiler, Didaktik und Methodik des lateinischen Unterrichts. Geh. 5 ℳ 50 ₰.
Dettweiler, Didaktik und Methodik des griechischen Unterrichts. Geh. 1 ℳ 80 ₰.
Oskar Jäger, Didaktik und Methodik des Geschichtsunterrichts. Geh. 3 ℳ
Münch u. Glauning, Didaktik und Methodik des französischen u. englischen Unterrichts. Geh. 4 ℳ 50 ₰.
Wendt, Didaktik und Methodik des deutschen Unterrichts. Geh. 3 ℳ 50 ₰.
Simon u. Kiessling, Didaktik und Methodik des Unterrichts in Rechnen, Mathematik und Physik. Geh. 4 ℳ 50 ₰.
Günther u. Kirchhoff, Didaktik und Methodik des Unterrichts in der mathematischen Geographie und in der Erdkunde. Geh. 3 ℳ
Loew, Didaktik und Methodik des Unterrichts in der Naturbeschreibung. Geh. 2 ℳ 20 ₰.
Arendt, Didaktik und Methodik des Unterrichts in der Chemie. Geh. 1 ℳ 80 ₰.
Matthaei, Didaktik und Methodik des Zeichenunterrichts. Geh. 2 ℳ
Plew, Didaktik und Methodik des Gesangunterrichts. Geh. 1 ℳ 20 ₰.
Wickenhagen, Didaktik und Methodik des Turnunterrichts. Geh. 2 ℳ

